MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE ET DU COMMERCE.

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1878
A PARIS.

RAPPORTS DU JURY INTERNATIONAL.

GROUPES I, II, III, IV ET V.

LES ARTS DÉCORATIFS,

PAR

M. ED. DIDRON,
MEMBRE DU JURY DU GROUPE III,
SECRÉTAIRE ET RAPPORTEUR DU JURY DE LA CLASSE 19.

PARIS.
IMPRIMERIE NATIONALE.

M DCCC LXXXII.

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rapportdensemble00didr_0

RAPPORT D'ENSEMBLE

SUR

LES ARTS DÉCORATIFS.

2204 B

MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE ET DU COMMERCE.

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1878
A PARIS.

GROUPES I, II, III, IV ET V.

RAPPORT D'ENSEMBLE
SUR
LES ARTS DÉCORATIFS,

PAR

M. ED. DIDRON,
MEMBRE DU JURY DU GROUPE III,
SECRÉTAIRE ET RAPPORTEUR DU JURY DE LA CLASSE 19.

Fb 108
COMITÉ FRANÇAIS DES EXPOSITIONS
N° 189
BIBLIOTHÈQUE

PARIS.
IMPRIMERIE NATIONALE.

M DCCC LXXXII.

Groupes I, II, III, IV et V.

RAPPORT D'ENSEMBLE

SUR

LES ARTS DÉCORATIFS.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR

L'ART DÉCORATIF ET LE LUXE CONTEMPORAIN.

I

Les arts du dessin ont pour mission commune, — qu'ils partagent avec la littérature et la musique, — de permettre à la faculté humaine des impressions admiratives de s'exercer. De cette faculté d'admirer est né un besoin dont l'intensité se règle sur le degré de civilisation auquel l'homme est parvenu, et qui trouve à se satisfaire dans la poésie de la forme et de la couleur.

Mais, si la nature est le principe éternel de la science esthétique, la formule qui sert à l'exprimer est variable. Sans nous préoccuper ici de la diversité des genres par lesquels ils se manifestent, les arts du dessin peuvent être groupés en deux grandes classes, ayant, la première, l'imitation pour objet essentiel et, la seconde, l'interprétation décorative pour but exclusif.

D'une part, la peinture et la sculpture, dégagées de toute fonction architecturale et sans destination précise, reproduisent la nature avec une vérité absolue, sur laquelle le style vient mettre

son empreinte nécessaire[1]. D'autre part, l'interprétation plus conventionnelle des formes et de la couleur, en matière décorative, se définit par l'application d'une esthétique spéciale, comme l'intention qu'elle vise, et aussi variée dans ses règles que le sont la matière employée, les procédés d'exécution mis à son service et la destination ou l'usage de l'œuvre créée. En cela est la principale différence qui existe entre les arts d'imitation et les arts de décoration, car ceux-ci admettent une vérité en quelque sorte relative, dans l'intérêt d'un effet déterminé.

On a dit avec raison que l'art est un, mais en ce sens que la nature est l'archétype dont l'art tout entier s'inspire. Dans un tableau, le peintre se propose de représenter la réalité de manière à rendre l'illusion complète, tandis que, dans l'interprétation décorative, le but n'est plus le même, l'observation de la nature servant à orner dans des conditions qui varient à l'infini. La forme se soumet à l'idée. Pour se plier à certaines nécessités, une plante abandonne son allure originelle et s'enroule en rinceaux capri-

[1] Le style, qui est le produit d'une impression personnelle de l'artiste, puisqu'il représente sa manière propre de voir et d'interpréter, est effectivement le caractère principal et indispensable de l'œuvre d'art. Selon une parole célèbre, «c'est l'homme ajoutant son âme à la nature.» L'imitation rigoureuse, si habile, si parfaite qu'elle soit, est toujours inférieure au modèle et n'offre, par elle-même, aucun intérêt esthétique; elle n'est pas susceptible de donner satisfaction à cette recherche du beau et de l'idéal ou, plus exactement, à cette préoccupation de la puissance d'interprétation de la réalité, qui est l'un des plus magnifiques privilèges de l'intelligence humaine. L'originalité avec laquelle l'artiste voit et reproduit, en vertu de son tempérament, les éléments qu'il puise dans la nature, principe de toutes les perfections, pour exprimer une pensée ou simplement sa façon de sentir, vient ajouter à l'imitation la qualité particulière qui constitue réellement l'œuvre d'art; elle se manifeste dans la manière d'interpréter les formes et la couleur, sans franchir d'ailleurs les limites de l'exactitude, qui est une loi essentielle des arts d'imitation proprement dits.

Ce style individuel de l'artiste, distinct de celui qui caractérise une époque ou un peuple, n'est-il pas saisissant, parfois, dans un tableau ou même un simple dessin de nature morte qui reproduit les choses les plus vulgaires avec un charme surprenant? L'art n'est donc pas seulement l'imitation de la réalité, ce qui est le rôle de la photographie, pas plus qu'il n'est exclusivement l'expression sensible du beau idéal. Empressons-nous d'ajouter, toutefois, que, en ce dernier cas, il remplit la meilleure partie de sa véritable mission. Par conséquent, le style est sa qualité nécessaire et peut-être la plus importante. L'art consiste surtout à interpréter des éléments naturels sous une forme particulière et avec une puissance qui, élevée très haut par un homme de génie, est acceptée comme un type achevé, comme un modèle qui s'impose à toute une époque.

cieux; la forme d'une fleur se modifie sans perdre son caractère typique, qui la fait toujours reconnaître. En sculpture, parfois, une figure s'allonge et s'amincit, afin de remplir une fonction architecturale d'un ordre particulier et de se mettre en harmonie avec les lignes qui l'encadrent; certaines parties de cette figure s'accentuent avec énergie, quand d'autres s'effacent pour les faire valoir. L'origine de cette forme conventionnelle est donc dans la mission qui est assignée à l'œuvre décorative comme dans la nature de la matière employée, l'une et l'autre ayant une logique propre qui s'impose. Mais la traduction ne cesse pas d'être sincère, et les lois qui la régissent sont, d'ailleurs, très favorables au développement du style; elles le rendent même beaucoup plus sensible aux yeux que ne peut le faire l'interprétation moins indépendante de la réalité dans les arts d'imitation.

Ces arts superbes de la décoration [1], relevant de l'architecture ou appliqués au mobilier et à la parure, soumis directement à l'influence de nos mœurs, de nos besoins, comme à nos convenances et aux habitudes de notre vie, sont ceux que nous nous sommes proposé d'étudier ici, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, mais sans nous attarder à des détails qui ont été

[1] Il n'est pas toujours facile de s'accorder sur la valeur exacte d'une expression fréquemment employée, mais qui a l'inconvénient de recevoir de l'usage une signification variable. Tel est le cas du mot «décoratif». On l'applique généralement à cette partie de l'art qui a pour raison d'être le désir exclusif des jouissances de l'œil ou de l'oreille, indépendamment de toute recherche des impressions morales. Une disposition particulière des lignes, des formes, des couleurs, des sons et des mouvements constituerait donc, à elle seule, l'art décoratif, quand cette même disposition, servant à traduire un sentiment ou une idée, et lui donnant par cela même un caractère plus élevé, devient l'art expressif. Cette théorie est vraie, comme toute théorie, dans une certaine mesure, mais elle devient fausse dans beaucoup de circonstances, l'art décoratif n'excluant nullement l'expression. L'architecture répond avec certitude à cette définition de l'art décoratif, mais cela ne suffit pas pour rendre absolument exacte une règle qui se trouve combattue à tout instant par la pratique, dans l'art de la danse comme dans celui de la sculpture, en musique comme en peinture. Nous croyons qu'il est mieux d'appliquer l'expression d'art décoratif à toute forme de l'art qui a pour mission essentielle de «décorer» l'architecture, les voies publiques et les jardins, les objets d'usage et la parure. L'art expressif aurait, par conséquent, l'interprétation des sentiments de l'âme, d'une pensée ou d'un fait pour but principal. Cela suffit à expliquer la différence fondamentale qui existe entre un tableau sans destination précise et la fresque faite surtout pour orner.

traités dans les rapports de classes et qui modifieraient, sans utilité, ce travail d'ensemble, dont le but consiste principalement à combler d'importantes lacunes.

II

Malgré la diversité qu'elle présente et l'importance distincte de chacune de ses nombreuses divisions, la grande famille des arts décoratifs offre à l'attention des lois générales dont l'observation rigoureuse est indispensable. L'appropriation rationnelle et intelligente de la matière, le respect des convenances de la destination et la simplicité des moyens mis en œuvre se placent au premier rang. Ces lois ont été observées par toutes les nations qui ont élevé l'art à son plus haut degré de perfection. Nous essayerons de démontrer que, de notre temps, leur oubli a contribué, dans une large mesure, à cette décadence, si fréquemment signalée, contre laquelle une réaction commence enfin à s'opérer.

Depuis qu'il existe une civilisation, chaque peuple a su donner à son art et même aux divers objets consacrés à son usage l'empreinte de ses mœurs et de ses goûts. En façonnant toutes choses d'après les tendances de son esprit, il a créé un style qui lui appartient et qui suffit, avec l'aide de l'histoire, pour nous résumer les conditions de son existence. L'Égypte, la Grèce, Rome, Byzance, nous apparaissent avec netteté, lorsque nous évoquons leur souvenir, grâce aux monuments qu'elles nous ont laissés. Les contrées de l'Occident, elles aussi, se caractérisent des temps à demi barbares jusqu'à l'apogée de leur grandeur, d'une manière formelle aux yeux de l'archéologue, et la France marque chacune des pages de son histoire d'un signe certain qui ne permet pas le doute sur la date respective des merveilles de son art.

Seul, le siècle actuel a témoigné d'une impuissance presque complète, en se bornant à copier les œuvres du passé. Peut-être pourrait-on rejeter sur le scepticisme religieux et politique ce fait très remarquable. Une époque sans croyances et de transition sociale, qui semble ne posséder d'autre idéal que celui des jouissances matérielles, ne pouvait probablement pas former à son image un type d'art noblement original. Or, il est impossible de

se dissimuler que le XIXe siècle a donné la preuve évidente d'une grande pauvreté de conception dans les applications industrielles de l'art, comme en architecture, et que, en cela, il s'est montré très inférieur à tous les temps qui l'ont précédé. Ce siècle scientifique, voué à l'étude et à l'analyse, succédant aux époques de sentiment qui ont produit tant de chefs-d'œuvre, a clairement démontré qu'il était incapable de créer.

Un pareil jugement a le double inconvénient de sembler trop sévère et de n'être pas nouveau, d'autres l'ayant formulé avant nous. On ne peut cependant éviter de constater un fait aussi important, à la suite de cette grande Exposition de 1878, qui n'a pas modifié les impressions produites par ses aînées de 1867 et de 1855, et au moment où l'impulsion donnée à toutes les manifestations si diverses de l'art semble plus énergique qu'elle ne l'a été depuis longtemps. Nous venons donc, à notre tour, dire ce qui est au fond de la pensée de beaucoup d'hommes clairvoyants, en essayant de résumer les questions soulevées par la situation actuelle des arts décoratifs.

III

On ne peut nier qu'une des causes principales de la décadence des applications industrielles de l'art dans notre pays soit la transformation un peu brusque de l'organisation de la société à la fin du dernier siècle. Les corporations de l'ancien régime avaient, au milieu d'inconvénients certains et d'abus criants, cet inestimable avantage que les traditions des arts spéciaux s'y transmettaient de père à fils, de maître à élèves, et n'admettaient que difficilement, de façon presque insensible même, les modifications apportées, à de longs intervalles, par les variations du goût. Jadis, ce que l'on nomme aujourd'hui *la mode* n'existait pas. On se bornait à subir l'influence très lente des changements introduits dans les idées, les mœurs et les besoins propres à chaque siècle. Artistes et ouvriers avaient le temps d'étudier leur métier dans les conditions de style exigées par l'époque et de s'y perfectionner. Les lois qui régissaient les corporations obligeaient, d'ailleurs, tout candidat à la maîtrise aux efforts les plus sérieux pour être digne de l'honneur qu'il briguait.

Les difficultés de la main-d'œuvre, que le secours des procédés mécaniques, alors inconnus, ne diminuait pas comme en notre temps, contribuaient à donner une grande habileté, ainsi qu'une précieuse initiative, aux ouvriers de tout genre. La main de l'homme se faisait sentir partout, et son intéressante action n'était pas voilée sous le polissage et le vernis.

L'élévation du prix de la main-d'œuvre et l'abaissement relatif du prix de vente ont entraîné, au XIXe siècle, la division du travail, dont le résultat le plus clair est de transformer les ouvriers en machines animées. Nos artisans n'ont plus la valeur créatrice de leurs devanciers. Mais la production contemporaine dans les applications décoratives et industrielles de l'art se caractérise principalement par l'absence d'artistes véritables dans les corporations libres de notre temps. Ainsi que l'a dit avec raison le comte de Laborde [1] : « Les artistes font défaut à l'industrie. Avec la suppression des corporations avait disparu ce fonds d'anciennes familles industrielles dans lesquelles se trouvaient les artistes de chaque spécialité. Désormais, un jeune homme né dans un métier a-t-il quelques dispositions, il se croit du talent et il quitte son industrie; il la dédaigne pour transporter ses espérances et ses travaux dans une sphère qu'il croit plus élevée. L'industrie est livrée à des praticiens sans initiative, sans idées, et si elle demande des modèles aux artistes, ils les lui donnent, mais sans avoir la conscience de la destination des objets et des procédés employés à leur fabrication. Le créateur est d'un côté, le metteur en œuvre de l'autre, et il s'élève des réclamations également justes des deux parts : les artistes sont mécontents de voir leurs modèles mal exécutés; les fabricants ou leurs ouvriers déclarent ces modèles inexécutables. Cette absence d'entente produit une scission déplorable et un dédain réciproque. » Cette observation si juste, formulée à propos des conséquences immédiates de la Révolution, qui avait fait table rase des institutions de l'ancien régime, ne s'applique-t-elle pas encore avec exactitude au temps actuel? Cent ans après la réorganisation de la société sur des bases nouvelles, la situation est à peu près la

[1] Exposition universelle de 1851, *Travaux de la Commission française*, t. VIII, p. 199.

même, et rien ne permet de prévoir qu'elle se modifiera de sitôt. La division infinie du travail, une production excessive et à bon marché, la liberté absolue de l'exercice d'un art ou d'un métier, liberté contre laquelle nous n'avons, certes, aucune intention de nous élever, constituent les plus sérieuses difficultés à un retour vers le progrès tel que nous l'entendons, du moins par les procédés déjà expérimentés. Il faut, évidemment, accepter ces conditions nouvelles et vivre en bonne intelligence avec la société moderne. D'autres moyens peuvent être employés pour obtenir le relèvement des arts industriels, et nous les étudierons plus loin. En ce moment, il convient de s'en tenir à quelques observations sur la nécessité de mettre la France en garde contre une confiance excessive dans la puissance souveraine qui lui a toujours été reconnue en matière d'art. C'est un point que les rapports de classes n'ont peut-être pas mis en assez vive lumière, et qui doit être ici l'objet d'une insistance particulière. Cette confiance dans la supériorité de nos forces, de notre goût naturel, de notre tempérament artiste, comparée à celle des autres nations, est légitime dans une certaine mesure, mais elle dépasse les bornes de la prudence; elle nous aveugle sur les mérites et l'activité intellectuelle de nos concurrents étrangers.

Nous commettons volontiers l'erreur de croire que, seuls, nous sommes susceptibles des hautes inspirations de l'art. Et cependant, chaque peuple n'est-il pas doué de qualités natives que la civilisation développe et fortifie? Si la France a eu le magnifique privilège d'une protection intelligente et d'encouragements puissants, que la magnificence non interrompue de ses souverains pendant tant de siècles a prodigués aux arts, il ne faut pas oublier que les autres nations ont été, par des causes diverses, moins bien partagées qu'elle. La Réforme de Luther n'a pas jeté sur nos aspirations esthétiques le voile de glace qui a si brusquement arrêté ailleurs un essor équivalent. « Nous nous étourdissons dans le bruit d'une satisfaction qui, pour être inébranlable, n'en est pas mieux fondée. Parce que nous ne regardons pas hors de notre petit cercle, nous croyons qu'il ne se fait rien au delà des limites de Paris et de la France; nous sommes convaincus qu'on acceptera

toujours les yeux fermés nos arts, notre industrie et nos modes, et quelles que soient les excentricités que nous nous permettrons : c'est là une grave erreur[1]. » Nous devons craindre que le sentiment exagéré de notre suprématie, l'instabilité du goût, la mauvaise éducation du public et la soumission des producteurs envers cette mode changeante et cette direction tyrannique que des préoccupations mercantiles font accepter trop aisément, ne compromettent gravement la prépondérance dont nous sommes si fiers. On oublie que le premier rang attribué à la France dans les arts et dans les industries qui s'y rattachent est reconnu, à la condition que nos progrès seront toujours très supérieurs à ceux que les nations rivales pourront accomplir. Or, il est certain jusqu'à l'évidence que nos progrès sont très lents, quand les principales contrées de l'Europe, l'Angleterre principalement, et même les États-Unis d'Amérique font des pas de géants dans la voie de l'art. Des pays qui semblaient fermés aux études spéculatives et absorbés par le souci exclusif de l'industrie utilitaire comme par des nécessités commerciales incessamment développées, d'autres encore que l'on croyait bien loin en arrière pour tous les besoins d'une civilisation raffinée, ont donné, à l'Exposition universelle de 1878, la preuve incontestable d'efforts grandissants qui ont été effectués pour s'affranchir de leur ancienne dépendance envers nous. Il y a là un danger redoutable, et nous devons l'envisager franchement pour tenter de l'écarter. Non seulement la dignité de la France est en jeu, mais des intérêts commerciaux d'une très grande importance sont compromis. Si nous n'étudions pas à bref délai les moyens de relever notre art dans ses multiples manifestations, si nous ne nous résignons pas aux sacrifices nécessaires pour appliquer énergiquement ces moyens, il est permis de supposer que d'autres nations parviendront à nous déposséder de notre antique royauté dans les arts industriels. Les expositions internationales nous ont donné, à cet égard, de nombreux avertissements, qui ont été trop dédaignés. En 1851, à Londres, de vagues symptômes s'étaient produits; en 1855, à Paris, les effets bienfaisants pour l'Angle-

[1] Exposition universelle de 1851, *Travaux de la Commission française*, t. VIII, p. 201.

terre de la fondation du *South Kensington Museum,* — qui date de 1852, — se faisaient déjà sentir; mais le péril se révéla surtout à l'Exposition anglaise de 1862, et Napoléon III n'hésita pas à le signaler nettement aux Français, dans la cérémonie de la distribution des récompenses qui eut lieu aux Tuileries. Les Expositions de 1867 à Paris et de 1873 à Vienne ne firent que confirmer pleinement les appréhensions exprimées avec tant de franchise en 1862. Notre grande solennité de 1878, en nous dévoilant toutes les splendeurs asiatiques ainsi que les progrès immenses qui ont été accomplis, en ces dernières années, par plusieurs nations européennes et l'Amérique, a montré qu'il y avait urgence à développer nos merveilleuses ressources naturelles par tous les moyens si puissants que la richesse de la France et les aptitudes spéciales qui nous distinguent mettent à notre disposition. Il est temps, non plus d'y penser en restant dans la théorie et les plaintes vaines, mais de nous occuper pratiquement de cette œuvre vraiment nationale. Nous reviendrons sur une aussi importante question dans la conclusion de notre travail.

IV

Le XIXe siècle, auquel la science assignera une place immense dans l'histoire, aura bientôt disparu, et il est difficile de conserver l'espérance qu'il laissera aux générations futures les monuments d'un art qui sera réellement le sien. L'architecture et les arts qui en dépendent, le mobilier et les nombreuses industries qui s'y rattachent, dans l'ordre civil et domestique comme dans l'ordre religieux, n'ont pas su revêtir un style caractéristique d'une époque brillante à tant d'égards. On l'a dit justement : « Nous vivons sur le capital que nos pères nous ont légué. » De quelque côté que se tournent nos regards, nous voyons exclusivement des emprunts faits à tous les temps et à tous les pays, emprunts trop souvent détournés de leur application primitive et mêlés dans un éclectisme sans logique et sans esprit. Parfois, c'est l'anarchie dans le domaine de l'art, où la mode fugitive remplace le goût fondé sur le sentiment raisonné du beau. Nous copions, fort habilement il est vrai, mais avec trop peu de méthode et de discernement, et nous ne

nous pénétrons pas toujours du génie de ceux qui nous servent de modèles. Notre intelligence, absorbée par d'autres soins, est rebelle, sinon au goût naturel, à une certaine distinction native, à une vague sensation des beautés de la forme et de la couleur, du moins à l'originalité de bon aloi, au style, à la convenance de la destination, à l'appropriation judicieuse de la matière; bref, l'abondance d'une imagination sage et élevée lui fait défaut.

Ce siècle, qui produit beaucoup, n'a rien créé. Il a fait merveille dans la science; il a extraordinairement facilité la main-d'œuvre; mais il est resté stérile sous le rapport de l'art, et, si l'on nous permet d'écarter un instant de cette discussion de trop rares productions intéressantes, nous ajouterons qu'il se distingue surtout par la mesquinerie dans la splendeur et la pompe dans une sorte d'indigence.

En améliorant, outre mesure peut-être, les moyens d'exécution matérielle, notre temps a mis le luxe trompeur et prétentieux au service des classes pauvres ou seulement aisées : celles-ci en sont-elles plus heureuses qu'elles ne l'étaient autrefois avec des conditions d'existence plus modestes? Nous ne le pensons pas. Néanmoins, le XIXe siècle n'a réussi à développer dans la population ni un goût très réel et ennemi de la banalité, ni le sentiment vrai de l'art en toutes choses. Le *doublé,* le *plaqué,* le simili-bronze et le simili-marbre, l'imitation de la matière noble par le déguisement de la matière vulgaire, les plantes en carton et les fleurs en papier, n'ont, en aucune façon, élevé le niveau de l'éducation artistique du peuple, ni perfectionné les facultés de son âme par la nature des impressions qui ont été excitées en elle. Depuis longtemps, les industries qui relèvent de l'art plus ou moins directement ont eu pour principal objectif une vulgarisation sans limites, dont le résultat a été d'éveiller des appétits sans satisfaction possible. Une saine esthétique ne saurait admettre le faux luxe de ce temps; elle a d'autres exigences plus en harmonie avec de bons principes économiques, comme avec le sens de la véritable beauté. Le bon marché de ce luxe hypocrite, fait de clinquant, sonnant creux, sans solidité, sans avenir, et développant dans la partie la plus active de la population des instincts de mollesse et l'amour exagéré du bien-être,

est une des plaies de la seconde moitié du XIXe siècle, par les conséquences de tout genre qu'il entraîne à sa suite.

Aujourd'hui, chacun veut paraître un peu plus riche qu'il n'est et désire s'entourer des éléments de somptuosité vaniteuse que l'art industriel, dans ses branches presque innombrables, met prodigalement à la disposition de la société moderne; à cet effet, on n'hésite pas à employer des ressources qui pourraient être appliquées à un usage plus moral et plus utile. Certes, nous ne pouvons oublier que, les conditions de la fortune publique s'étant modifiées, l'aisance s'est introduite dans l'immense majorité de la population des villes. Nous n'ignorons pas que cette augmentation, au moins apparente, de la richesse des familles a engendré des besoins factices et une nécessité d'ostentation considérable. Il y a là un fait qui ne saurait échapper à nos réflexions et qui peut servir d'excuse à ce dérèglement d'esprit, à cette tendance, chaque jour plus fâcheuse, que nous avons le devoir de signaler. Mais ce n'est pas ici qu'il convient de tenir compte de cette sorte de circonstances atténuantes. Une étude des causes de la décadence de l'art appliqué à l'industrie n'est pas une thèse d'économie sociale. Il nous suffira d'esquisser à grands traits la raison des hérésies du goût contemporain et de son impuissance manifeste à créer un style nouveau, digne de notre civilisation.

Il est vrai que là où nous constatons le mal, d'autres voient le bien. Considérant comme un progrès ce qui nous paraît être un mouvement en arrière, ils pensent que le luxe à bon marché donne une précieuse satisfaction aux déshérités de ce monde, en les initiant aux choses de l'art, soit par des reproductions grossières faites de matière douteuse, soit en imitant la véritable richesse par la pire des pauvretés. Et cependant, qu'y a-t-il de plus misérable que l'indigence qui veut sembler magnifique! Un simple attouchement ou un regard attentif la fait voler en poussière, quand elle ne la rend pas odieuse ou ridicule.

En d'autres temps, le luxe indiquait aux arts un idéal très élevé, sans négliger, toutefois, la beauté des objets d'usage même les plus vulgaires. Tombé de ces hauteurs, il encourage des inspirations de la plus basse catégorie et devient le mauvais génie de

l'art décoratif, en le dirigeant trop ouvertement vers la spéculation mercantile. L'égalité civile a eu l'inconvénient de niveler plus que de raison le luxe comme le reste. Suivant l'expression d'un économiste qui est un écrivain de premier ordre, M. H. Baudrillart, « le lingot s'est brisé en mille pièces de menue monnaie »[1], ce qui nous semble une condition mauvaise pour le luxe vrai et utile, tel qu'il faut le protéger dans l'intérêt des classes ouvrières, qu'il contribue à faire vivre matériellement et moralement, ainsi que dans l'intérêt bien compris de l'art. Ce luxe-là « exerce une influence heureuse sur la richesse publique; il élève le niveau et féconde le génie de l'industrie, » dit, avec raison, l'auteur que nous venons de citer et dont les conclusions ne sont cependant pas identiques aux nôtres.

Mais que l'on ne se méprenne pas sur notre pensée. Nous ne pouvons nier que la vulgarisation infinie de l'art industriel et que sa diffusion par les procédés de la science contemporaine, inventés pour simplifier la main-d'œuvre et diminuer le prix de revient, ne soient devenues des nécessités auxquelles il faut se soumettre. Il est impossible de remonter le courant qui entraîne l'art à sortir du domaine de quelques privilégiés pour enrichir le patrimoine du plus grand nombre. A cela nulle objection, et même approbation complète. Nous voulons, nous aussi, que l'art vienne, au moyen d'applications ingénieuses, visiter les plus humbles maisons. Il y a là un but de moralisation certaine qui s'impose, car tout ce qui peut contribuer véritablement à embellir, à orner un intérieur, à le rendre aimable, à y retenir ceux qui doivent s'y reposer de leurs fatigues quotidiennes et y oublier les déceptions de la vie, offre un intérêt social en aidant à resserrer les liens de la famille. Nos plaintes ont d'autres motifs; elles visent exclusivement le luxe apparent, toujours trop coûteux, et disproportionné avec la situation de celui qui en use, comme la trop grande complaisance de la matière à se plier à tous nos caprices. Ce que nous repoussons, c'est la contrefaçon misérable de la richesse; c'est le développement insensé de l'ostentation et du mauvais goût qui

[1] *Histoire du luxe privé et public depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, par H. Baudrillart, t. IV.

nous fait perdre de vue les éternels principes de la réelle beauté: c'est, pour prendre un exemple entre mille, la triste préférence accordée au meuble de bois précieux incrusté de nacre et de métal, mais de mauvaise fabrication, d'une incroyable laideur et d'une désespérante banalité, au meuble de bois vulgaire et sans décoration, qui reste à créer et qui, s'il existait, se recommanderait simplement par la pureté de ses formes et les garanties de solidité qu'il doit présenter; c'est une déplorable vanité qui nous fait négliger cette simplicité dans les moyens d'exécution, où se trouvent renfermés les meilleurs éléments de l'art, quand celui-ci ne doit pas être mis au service du luxe proprement dit. L'intelligence du vrai et du beau, mise en harmonie avec l'appropriation de la matière, la sobriété de l'ornementation alliée aux besoins qu'un objet est destiné à satisfaire, la solidité de cet objet, quel que soit le bon marché auquel les nécessités de la vie le font descendre, nous paraissent être les règles fondamentales de l'esthétique à l'usage des classes privées d'une opulence qui, seule, peut autoriser la recherche du luxe, à l'exclusion rigoureuse de son fantôme.

Non seulement le luxe abusif des petites bourses, dont, nous l'avons dit, l'ostentation est l'unique mobile, doit causer un sentiment de répulsion, mais il convient de reconnaître que son envahissement général a dénaturé le goût de toutes les classes, même les plus élevées. En haut comme en bas, l'habitude est prise de se contenter d'apparences, relativement fort coûteuses, avec la volonté de donner aux yeux une sensation qui permet de croire à des choses d'un ordre supérieur. C'est ainsi que les matières premières sont détournées de leur destination naturelle et qu'il est devenu inutile, dans un grand nombre de cas, de mettre en œuvre celles qui, logiquement, auraient dû être employées pour un objet déterminé. Si un bon marché excessif a malheureusement développé le goût du luxe de mauvais aloi dans le peuple, en faussant son éducation, il a, en outre, contribué à détruire, en grande partie, le sens du vrai et du beau chez les privilégiés de la fortune. Nous exceptons, bien entendu, les quelques personnes d'élite, les amateurs éclairés qui suffisent à peine pour

justifier l'existence, en France et à l'étranger, de quelques producteurs remarquables, et entretenir ou, du moins, empêcher de s'éteindre la haute expression des applications industrielles de l'art.

On ne peut disconvenir qu'un mouvement sérieux existe depuis plusieurs années et que des efforts intéressants soient tentés pour sortir de l'ornière du mauvais goût; mais ce mouvement et ces efforts sont trop limités pour réagir utilement sur les tendances générales. Les créations véritablement originales sont si rares qu'elles ne peuvent suffire à caractériser une renaissance victorieuse de l'art. Il y a là un mal profond, solidement enraciné, que les hommes de bonne volonté ont le devoir de combattre : quelques-uns l'ont indiqué avec grand talent et chaleureuse conviction [1]; bien peu ont étudié les moyens de le guérir. Sans prétendre à plus de lumières et à plus d'habileté que nos devanciers, nous essayerons, néanmoins, en profitant de l'occasion qui nous est offerte, non pas de trouver le remède infaillible, mais simplement de donner un avis utile : ce sera notre conclusion.

[1] Nous recommandons spécialement au lecteur une étude très bien faite, mais trop courte, de M. E. Guichard, qui, sous le titre de *Considérations sur l'art dans ses applications à l'industrie*, forme le chapitre 1er du rapport sur la classe 14 à l'Exposition universelle de 1867.

SECTION I.

L'ARCHITECTURE ET SA DÉCORATION FIXE.

CHAPITRE PREMIER.

ARCHITECTURE.

I

Si l'architecture, née d'un besoin physique, a commencé par être une industrie, elle est rapidement devenue l'expression la plus complète et la plus élevée de l'art décoratif. Qu'elle s'applique à nos édifices publics ou à nos habitations, aucune forme de l'art ne présente, — en dehors des graves questions soulevées par la science complexe de la construction, — autant de difficultés dans sa pratique et n'exige plus de qualités diverses chez celui qui s'y consacre. La mission est si lourde pour le « maître de l'œuvre » que l'on ne peut s'étonner de la voir assez rarement bien remplie. Une érudition étendue, la correction des idées et du goût, le sentiment de la forme et de la couleur, la puissance dans la composition, alliée à beaucoup de prudence et de discrétion dans l'emploi des moyens offerts par l'imagination, constituent les principaux caractères du talent de l'architecte. L'artiste et le constructeur sont réunis en lui : l'un met en œuvre ce que l'autre a conçu, et tous deux doivent s'accorder pour que l'utile soit en harmonie avec le beau, pour que la forme soit la conséquence de la destination. De l'utile nous ne dirons rien, sinon que, en architecture domestique, la période séparative des deux dernières expositions universelles de Paris a vu le triomphe définitif de tout ce qui peut aider au bien-être matériel et procurer les aisances de la vie. Nous verrons plus loin si le beau a suivi la même marche progressive.

Il est impossible de ne pas s'occuper de l'architecture quand on traite de la décoration, car elle a une influence souveraine sur

la peinture et la sculpture monumentales, ses précieux, mais, parfois, si dangereux auxiliaires, et aussi sur leurs dérivés de la grande classe du mobilier. L'architecture exprime plus complètement encore que tous les autres arts décoratifs, dont elle est la source maîtresse, le style d'une époque et d'un peuple; elle est le *criterium* destiné à démontrer, avec une particulière clarté, si, dans l'ordre général de l'idée esthétique appliquée aux arts du dessin, l'harmonie parfaite entre le résultat et les moyens divers employés pour l'obtenir a été véritablement réalisée.

Ainsi que cela est habituel, l'architecture était principalement représentée au palais du Champ de Mars et au palais du Trocadéro sous la forme d'études archéologiques exécutées, presque toutes, par de très habiles artistes pour les grands services spéciaux de l'État : bâtiments civils, édifices diocésains et monuments historiques. Il faut même y ajouter le très important service d'architecture de la ville de Paris. Bien peu de compositions originales étaient offertes à l'attention publique, et aucune peut-être n'avait l'importance de premier ordre qui eût obligé le rapporteur distingué de cette section d'en entretenir ses lecteurs. Et puis, le visiteur d'une exposition ne s'intéresse guère à ces plans, coupes, élévations et détails de décoration que l'architecte dessine sur le papier avant de construire la réalité. Ces projets, malgré le talent merveilleux avec lequel ils sont « rendus » et leur séduisante couleur, qui est le caractère essentiel des dessins de la jeune école française, ne parlent pas à son intelligence, ou lui parlent une langue qu'il comprend imparfaitement. Presque seuls, les hommes du métier en saisissent le sens et les peuvent juger; les autres ne s'y arrêtent guère et apprécient surtout la preuve palpable qui leur est donnée des beautés de l'architecture par l'exécution même des monuments. Cela explique la solitude dans laquelle sont laissées, à toutes les expositions, les salles spéciales, et l'indifférence que le public témoigne aux travaux si intéressants qui y sont accumulés. L'exposition d'architecture est donc bien moins dans les galeries des dessins que dans la rue et sur la place publique. Si, en outre, on tient compte de ce fait que les œuvres envoyées à la grande solennité de 1878 ont figuré déjà, pour quelques-unes, à

l'Exposition universelle de 1867 et, pour la plupart, aux salons annuels depuis cette époque, ainsi qu'à Vienne en 1873, il est permis de dire qu'un compte rendu devrait se borner à l'étude des édifices élevés pendant les dix ou douze dernières années. Nous n'avons pas l'intention d'entreprendre un semblable examen, qui nous ferait sortir de notre programme si limité, et nous nous contenterons de quelques observations qui appartiennent à ce travail en toute certitude.

II

De l'architecture sont sortis tous les arts de la décoration, sans en excepter ceux qui ont pour but l'ornementation, même accessoire, de nos demeures. Effectivement, l'homme a toujours eu l'instinct d'une harmonie d'ensemble ayant pour point de départ le style des constructions et, pour conséquence dernière, le style des formes décoratives qui semblent s'en éloigner le plus, telles que la parure. Mais il convient d'ajouter que, si cet instinct existe, le mauvais goût peut l'étouffer momentanément, ainsi qu'il est arrivé en notre temps, où l'absence de principes solides nous laisse flotter au gré de la mode et nous impose un éclectisme sans frein. Il faut convenir, d'ailleurs, que le sentiment mal réglé de l'harmonie a donné, parfois, de pires résultats.

Vers la fin du XVIIIe siècle, on le sait, un engouement bizarre pour l'Antiquité est né de la Révolution. Les idées, les mœurs et certaines institutions prirent leur modèle sur la civilisation qui précéda immédiatement l'ère chrétienne. L'architecture, le mobilier et jusqu'au costume des femmes et des législateurs de la France imitèrent, — sans aucun souci des différences de climat et des besoins, — les caractères d'une époque qui nous avait légué des documents nombreux, mais dont l'étude fructueuse devait être faite plus tard. Le monde nouveau inauguré par la chute de la monarchie voulut rompre complètement avec l'art d'un régime aboli. En prétextant de la nécessité d'une renaissance générale, on essaya de reculer de deux mille ans en arrière. Sous la détestable inspiration de Louis David et, un peu plus tard, grâce à l'influence de Fontaine et Percier, l'art et l'industrie se servirent, avec une

inintelligente froideur et une extraordinaire sécheresse, des travaux archéologiques qui illustrèrent les comtes de Caylus et de Choiseul-Gouffier. La génération issue de 1789, répudiant un passé qu'elle aurait voulu oublier, tenta de tout créer et d'établir des règles nouvelles pour l'avenir. Elle ne trouva rien de mieux que d'inventer le néo-grec! Cet art, absurde dans une contrée septentrionale, vint donc trôner victorieusement sur les ruines de celui qui avait charmé nos pères, avec ses transformations lentes se rattachant les unes aux autres comme les anneaux d'une chaîne. M. Jules Simon nous donne la mesure du succès obtenu quand il déclare que « le triomphe de la philosophie ne fut pas celui de l'art [1]. »

Ce goût singulier pour l'antiquité dura pendant la République et l'Empire, — Napoléon Ier voulut même y ajouter une légère dose d'art égyptien, — et il parvint à se maintenir, sous la réserve de certaines atténuations qui ne constituaient pas un progrès, plus longtemps encore : bien des églises, des théâtres et des palais de justice en sont les vivants témoins, avec leurs colonnades et leurs frontons triangulaires d'une si désespérante uniformité. Cette architecture est très distincte des dernières manifestations du style de la Renaissance, qui, après des évolutions successives, s'était fort rapproché, au XVIIIe siècle, du pur type romain. La nuance grecque transformait véritablement l'art; elle ne peut, croyons-nous, être considérée comme une dernière conséquence du magnifique mouvement effectué au commencement du XVIe siècle et amené, en grande partie, par la dégénérescence de l'architecture ogivale. Il suffit de comparer les deux superbes palais élevés par Gabriel sur la place de la Concorde avec l'église de la Madeleine et la façade du Palais-Bourbon, archétype du néo-grec démesurément agrandi, pour que la distinction soit établie d'une manière saisissante.

La Restauration, qui chercha à renouer la tradition rompue de l'ancienne monarchie, se donna pour mission de déplacer le courant en le reportant brusquement au Moyen Âge. Cette curieuse évolution fut protégée par une littérature que Chateaubriand avait

[1] *Introduction aux rapports du jury international de l'Exposition universelle de 1878*, p. 218.

inaugurée en écrivant le *Génie du Christianisme;* ses premiers résultats furent médiocres, insignifiants même; d'ailleurs, Louis XVIII et Charles X n'eurent pas le temps d'influencer l'architecture en ce sens. Mais, continuée sous le règne de Louis-Philippe, l'évolution se régularisa par l'étude éclairée de notre art national, que M. Victor Hugo, le véritable chef du romantisme, avait préparée au moyen d'un livre populaire depuis un demi-siècle, *Notre-Dame de Paris.* Ce fut une révélation. Des savants, au premier rang desquels se placèrent MM. de Caumont, de Montalembert, Vitet, Mérimée, Didron aîné, reprenant les travaux déjà anciens et d'un genre moins grave de A. Leprévost, Taylor, Nodier, Langlois et l'Anglais Pugin, firent de l'examen approfondi des antiquités du Moyen Âge le but principal de leur carrière littéraire.

Ces écrivains ont eu le mérite de reconnaître les caractères qui permettent de déterminer avec exactitude les époques distinctes de l'art monumental; ils ont également fixé les règles d'une iconographie admirable et sans rivale dans aucun autre temps. Sous leur impulsion se sont formés de nombreux architectes au talent assez indépendant pour venir puiser des inspirations aux sources intarissables des monuments de la vieille France. L'un des premiers, et assurément le plus remarquable, fut Viollet-le-Duc, mort récemment, qui, par la plume, le crayon et la surprenante restauration de nos principaux édifices religieux, civils et militaires, compléta d'une manière définitive les études de ses devanciers et de ses contemporains, comme il fit comprendre clairement, en les vulgarisant, des principes de construction et de décoration trop longtemps méconnus. La plupart des grands travaux d'architecture qui ont été exécutés en France, en Angleterre et en Allemagne, depuis une trentaine d'années, ont été la conséquence de cette rénovation de l'art.

Lorsque, au Champ de Mars et au Trocadéro, le visiteur jetait un regard distrait sur cette immense collection de dessins représentant les œuvres d'architecture qui sont semées avec profusion sur le sol français, peut-être ne savait-il pas tous les importants résultats qui ont été produits par la restauration de ces précieux documents d'art et d'histoire. A l'ombre de nos antiques cathé-

drales, des châteaux royaux et seigneuriaux, des remparts et des hôtels communaux de nos cités, se sont instruits et perfectionnés la plupart des architectes, peintres décorateurs, sculpteurs, céramistes, orfèvres et une foule de constructeurs, d'ouvriers d'élite de tout genre, dont l'ensemble forme actuellement la meilleure école d'art décoratif, non seulement de la France, mais du monde. Ces hommes se sont voués à des travaux qui, s'ils n'ont pas toujours été pour eux un élément de fortune, leur ont fourni, du moins, de larges compensations, en développant leurs facultés et en leur permettant de mettre au service des arts et de l'industrie le fruit d'intelligentes études. C'est à cette école que se sont reconstituées presque toutes les applications de l'art et qu'a été acquise à notre pays la plus incontestée de ses supériorités. De la restauration de nos grands édifices date également une ère brillante dans la science de la construction. Il est sorti de là une légion de travailleurs qui ont été employés dans les chantiers ouverts sur toute la surface de la France par l'administration des cultes et celle des monuments historiques. Beaucoup de ces artistes et de ces ouvriers se sont établis, à titre définitif, sur les points où l'État pouvait donner un aliment à leur activité. Leurs travaux ont été la source d'une excitation permanente à construire et à le faire, dorénavant, dans de meilleures conditions de goût et de solidité. Les municipalités et les particuliers ont été fiers d'appeler à eux ces hommes dont l'action n'a pu, en ces derniers temps, avoir son entier développement, l'insuffisance des crédits accordés pour l'entretien de nos monuments publics ayant été manifeste. Une grande partie des progrès constatés un peu partout à l'Exposition de 1878 est due à l'étude des antiquités du Moyen Âge et de la Renaissance. C'est pourquoi nous avons tenu à en parler avec une certaine insistance. C'est également parce que l'origine de ces progrès, qui touchent à tous les arts et à un très grand nombre d'industries diverses, ne peut faire un doute, que nous émettons le vœu de voir augmenter largement les crédits affectés à la restauration des œuvres anciennes de notre architecture nationale.

Ce magnifique mouvement en faveur de l'art français eut la plus grande influence sur les destinées de celui de plusieurs pays

étrangers, notamment en Angleterre, en Belgique, en Autriche et dans quelques parties de l'Allemagne. La Bavière y résista, son roi Louis Ier étant fort possédé de l'amour du grec. Toutes les expositions universelles ont fourni des preuves abondantes de cette assertion. Mais il est à remarquer que, si l'étude de nos monuments nous a suffi pour construire et décorer nos édifices, les autres nations n'ont pas dédaigné de venir en France pour y puiser largement, à la même intention, une partie des éléments qui leur étaient nécessaires. Les architectes de ces contrées ont suivi l'exemple des gouvernements et du clergé, qui, aux premiers temps du Moyen Âge, ont souvent appelé des artistes français pour leur confier la construction d'édifices imités des nôtres. Notre architecture s'est développée ainsi, dans une grande partie de l'Europe, aux XIIe et XIIIe siècles, comme la Renaissance a été amenée d'Italie chez nous à la suite des guerres de Charles VIII et de Louis XII.

Aujourd'hui, chaque pays sait encore, en général, conserver à son art les caractères particuliers qui en constituent l'originalité relative. L'Exposition universelle de 1878 nous a montré un petit nombre d'exemples de ce fait : l'un d'eux, qui était fort intéressant à ce titre, consistait dans le projet d'une vaste gare monumentale de chemin de fer [1] en style flamand de Bruges, — qui ne ressemble ni à celui de Gand, ni à celui d'Anvers, — pour la charmante métropole de la Flandre occidentale, si pleine de précieux et artistiques souvenirs. Malheureusement, l'éclectisme gagne chaque jour du terrain, et le temps n'est probablement pas loin où les nuances s'effaceront dans une routine internationale.

III

Il eût été désirable que la *rue des Nations,* au Champ de Mars, fournît la preuve certaine d'un retour à l'art national dans chaque pays, en nous montrant des spécimens sérieux de l'architecture contemporaine chez les peuples qui prenaient part au grand concours de 1878. Mais, si telle a été l'intention primitive, — ce dont

[1] Son auteur est M. Joseph Schadde, architecte à Anvers et membre de l'Académie royale de Belgique.

nous ne sommes pas assuré, — la démonstration a été presque nulle. Effectivement, les morceaux d'art architectural exposés par les diverses contrées de l'Europe et de l'Amérique offraient surtout un intérêt archéologique, d'ailleurs très réel. Seule, l'Asie, représentée par la Perse, la Chine et le Japon, conservait encore un caractère vraiment actuel, bien que la fantaisie ne parût pas avoir été entièrement étrangère à la construction de ces exemples d'architecture orientale.

M. Georges Berger, le directeur très intelligent et très actif des sections étrangères, avait eu l'excellente pensée, qu'il a su réaliser, de cette rue des Nations, le plus grand succès auprès du public que l'Exposition de 1878 ait obtenu. Profitant du système adopté pour la division des sections étrangères, qui devaient toutes aboutir perpendiculairement à une avenue centrale, le commissariat général voulut que chaque zone eût, sur cette avenue, une façade particulière affectant un style propre à caractériser chaque pays. L'effet général de l'ensemble des placages monumentaux ainsi établis, et qui précisaient l'entrée des expositions autres que celle de la France, était fort attrayant, et le succès a été complet. Il y avait là un spectacle vraiment curieux par la variété des formes et l'originalité des colorations.

Les reproductions, à une échelle réduite, de fragments de l'abbaye des Hiéronymites de Bélem nous ont montré un spécimen de cette singulière architecture, encore de style ogival dans son ensemble, mais de la Renaissance par ses détails, subissant la lointaine influence de l'art mauresque et surchargée de la lourde sculpture, de goût douteux, qui appartient à la péninsule Ibérique. Cela est fort curieux, mais d'une beauté contestable, et nous indique de façon insuffisante l'architecture portugaise, comme l'espèce d'Alcazar élevé par l'Espagne au milieu de la rue des Nations et loin du monastère de Bélem, son voisin naturel dans l'ordre géographique, n'offre, en aucune façon, un type vrai de l'art monumental espagnol. Les XVIe et XVIIe siècles auraient, avec plus de convenance et plus d'intérêt, représenté l'architecture de la patrie des rois catholiques, ainsi que cela a été fait par ses anciennes colonies de l'Amérique centrale et méridionale.

A plus forte raison, devons-nous regretter le long portique de style classique, décoré de *graffiti*[1] avec une certaine originalité, d'ailleurs peu recommandable, que l'Autriche-Hongrie nous a présenté, — nous ne savons pourquoi, — comme un exemple de son architecture.

Moins excusable peut-être est l'Italie, qui n'a pas su offrir à l'attention publique une de ces charmantes façades de la Renaissance, dont elle est si riche, ou, mieux encore, un exemple de son architecture civile du XIVe siècle, si remarquable dans sa province toscane. La médiocre *loggia,* pauvrement composée, sculptée avec un excès de finesse et colorée en ton de terre mal cuite et en imitation de marbres, ne pouvait donner aux visiteurs l'idée, même approximative, des merveilles monumentales de tous les temps accumulées dans une contrée qui est un immense musée de tous les arts du dessin. Et cependant, il n'existe aucun pays au monde qui, par son architecture un peu creuse du Moyen Âge et de la Renaissance, faite de placages décoratifs, fût mieux préparé à fournir un motif de façade dans une semblable circonstance. Une œuvre vraiment sérieuse aurait pu sortir de l'art ogival civil en Italie. Là pourrait être l'avenir de l'architecture de cette nation, concurremment, suivant le cas, avec des inspirations puisées à d'autres sources anciennes et impunément variées sous le radieux soleil du Midi.

La Grèce n'a pas été plus heureuse avec sa *maison de Périclès,* œuvre d'imagination bien plus qu'imitée des habitations, même les plus somptueuses, de l'Antiquité.

Il faut admirer franchement la logique avec laquelle l'art russe a été figuré au moyen de massives et puissantes constructions en bois, inspirées de vieux édifices, et particulièrement du palais de Kolomna, près Moscou, où naquit Pierre le Grand. Cela ne valait-il pas mieux que de reproduire le néo-grec introduit par le mo-

[1] Les *graffiti* sont des dessins gravés avec une pointe de fer sur le mur. Actuellement, on procède ainsi : le mur est enduit d'un mortier noir qu'on recouvre ensuite d'une couche de lait de chaux; au moyen d'un poncis, on trace le dessin; le modelé se fait en hachures produites par un instrument armé de plusieurs pointes. En égratignant de cette façon la couche de blanc de chaux, le mortier noir apparaît.

derne Saint-Pétersbourg sous le climat glacial de la Russie? Ce type d'architecture vraiment moscovite, qui a le bois pour élément essentiel, a été abondamment décoré d'ornements découpés, sculptés, pointillés dans un style semi-asiatique et byzantin, symbolisant à la fois l'origine et la religion du peuple russe.

De même que le grand empire orthodoxe, la Suède et la Suisse ont eu le bon goût de nous montrer des exemples de leurs constructions en bois. Mais la Suisse avait cru devoir sacrifier au pittoresque très fantaisiste qui fait partie de ses obligations envers le public. La façade de son exposition se composait donc principalement d'une porte, surmontée d'un petit clocher, qui suffisait amplement à caractériser l'art helvétique. La voûte en charpente peinte formait auvent; sous son grand arc, deux grands jaquemarts couverts d'armures bourguignonnes frappaient les heures.

L'Angleterre a peut-être commis une faute en ne profitant pas mieux qu'elle ne l'a fait du vaste espace qui lui était attribué. Des façades variées en brique et bois, en charpente et enduits de mortier, ornées de faïences émaillées et allant du style d'Élisabeth à celui de la reine Anne ou même à l'époque contemporaine, figurant des maisons de ville et des *cottages*, représentaient de façon assez mesquine son architecture nationale, et ne marquaient pas une tendance. Toutefois, les mœurs et les convenances anglaises s'y trouvaient indiquées, et certaines parties offraient de l'intérêt sous le rapport de l'art décoratif, dans lequel nos voisins ont fait de réels progrès.

Du bâtiment en *menuiserie* construit par les États-Unis d'Amérique, il n'y a vraiment rien à dire, sinon qu'il symbolise, d'une manière parfaite, le besoin de faire vite, économiquement et sans grand souci de l'avenir, qui caractérise la plus jeune nation de l'univers.

Il est incontestable que le plus franc succès de cette rue internationale, et l'un des meilleurs de toute l'Exposition, a été celui du monument belge, conçu approximativement dans le style du XVIe au XVIIe siècle, particulier à la Flandre espagnole. Mais l'architecte bruxellois a voulu surtout montrer à la foule des visiteurs une carte d'échantillons des nombreux et fort beaux marbres que

la Belgique possède, ce qui a nui à l'unité d'aspect de cette brillante façade d'un véritable palais. La façade hollandaise, construite en pierre et brique, était peut-être supérieure à celle de sa voisine belge par la mesure, le goût et la distinction.

En résumé, la rue des Nations nous a peu renseignés sur l'architecture des diverses contrées qui sont venues au solennel rendez-vous du Champ de Mars, et l'avenir de cette architecture n'y a pas été suffisamment indiqué. Ajoutons que les projets exposés dans les salles de la classe 4 n'ont pu combler une aussi regrettable lacune.

Il conviendrait, à la suite de cette revue trop rapide des constructions étrangères, de dire quelques mots du palais du Trocadéro, qui a obtenu un certain succès populaire pendant le cours de l'Exposition. Mais nous nous sentons mal à l'aise pour en parler, et le mieux est de tourner court à son sujet. Effectivement, ce vaste édifice ne nous semble pas donner la note vraie de l'architecture française à notre époque; il paraît mal approprié à notre ciel gris et à notre climat froid et pluvieux. Les deux tours longues et maigres, trop détachées, sans accents, et l'immense rotonde qui met une sorte d'abside là où il aurait fallu, croyons-nous, une haute façade à grandes arcades, ont surpris, non sans raison, et ont autorisé, dans quelque mesure, bien des critiques un peu sévères. Si la silhouette de ce monument considérable n'est pas très heureuse, les détails, d'ailleurs trop fins, offrent un sérieux intérêt. Le malheur de ce palais est dans les hésitations, assurément légitimes, qui ont présidé à sa construction : les architectes en ont été victimes. Il est regrettable que, dès le principe, un parti définitif n'ait pu être pris. En décidant, sans arrière-pensée, que l'édifice serait provisoire, on aurait pu exécuter un immense décor qui aurait eu tous les avantages du système. Mais la certitude acquise, au cours des travaux, que la construction serait définitive, a dû modifier les projets de ses auteurs. Enfin, la hâte extrême avec laquelle un semblable monument devait être élevé ne permettait pas les réflexions et les études exigées par son édification. Quels que soient la lucidité, le talent et l'activité des artistes distingués qui ont été chargés d'un aussi énorme travail, les fa-

COMITÉ FRANÇAIS DES EXPOSITIONS À L'ÉTRANGER
N° 1187
BIBLIOTHÈQUE

cultés humaines ont des limites qui, dans ce cas, auraient dû être fort dépassées pour que le résultat obtenu répondît aux espérances des hommes dont le goût éclairé est naturellement très exigeant.

IV

Outre les nombreux ouvrages qui ont les édifices du Moyen Âge et de la Renaissance pour objet, l'Exposition de 1878 offrait à l'attention de superbes études sur les monuments de l'Antiquité.

Les travaux archéologiques de cette catégorie ont une grande importance et présentent un puissant intérêt par l'érudition spéciale et le talent dont ils témoignent. Nous nous trouvons donc ici en présence de l'école dite *classique,* relevant directement d'Athènes et de Rome. Cette grande école, restée à demi officielle par son enseignement et ses attaches avec l'Académie des beaux-arts comme avec l'Administration des bâtiments civils, a une existence fort distincte de celle de sa jeune sœur, plus indépendante et aux allures plus pittoresques, qui a l'architecture ogivale pour drapeau. Il est impossible de contester sa noblesse, mais aussi sa froideur et la monotone uniformité de la plupart de ses œuvres. L'École nationale des beaux-arts produit assez naturellement des architectes admirateurs, de façon un peu exclusive, de la colonne grecque et de la voûte romaine. L'éducation que ces artistes reçoivent, les grands prix accordés qui imposent certaines conditions aux lauréats, le temps perdu à acquérir un excès d'habileté dans le *rendu* d'études faites en vue des concours, tout contribue à régler leur goût, leur genre de talent et la direction de leur carrière. Néanmoins, de très brillantes individualités ont été formées ainsi, qui, il est vrai, se seraient formées de même dans des conditions fort différentes. Il suffit de citer le regretté M. Duc pour donner la preuve des mérites du style classique, même lorsqu'il est appliqué à l'architecture d'un pays qui ne semble cependant pas désigné, par son climat, pour l'adoption légitime de ce style. Un édifice considérable, le palais de justice de Paris, élevé, en grande partie, depuis l'Exposition universelle de 1867, indique à lui seul com-

bien le talent très fin, très délicat et non sans grandeur du célèbre artiste justifie sa haute réputation.

Parallèlement à ce pur sentiment de l'art antique qui limitait ses concessions au goût moderne dans la mesure des nécessités les plus impérieuses de notre temps, quelques personnalités remarquables sont venues affirmer les mêmes principes, mais en y ajoutant une dose supérieure d'originalité, ainsi qu'une soumission plus complète aux idées actuelles. Le nouvel Opéra de Paris est le type achevé de l'école classique ainsi transformée, dans laquelle un sang frais et généreux a été infusé. Grâce à cette œuvre importante, où les beautés de premier ordre sont nombreuses et l'emploi des matériaux colorés fort judicieux, M. Charles Garnier s'est révélé le représentant très distingué, le chef même de la jeune école contemporaine, qui, sans avoir rien oublié, a beaucoup appris. Cette école n'a rejeté loin d'elle ni l'enseignement qu'elle a reçu, ni les conséquences de ses études premières, mais elle donne aussi le témoignage d'une volonté formelle à l'indépendance relative. Encore un peu plus de fermeté dans la voie d'une sage liberté, unie au bon sens qui ne délaisse pas les saines traditions pour aller à la recherche d'une originalité de commande, et l'on pourrait peut-être compter, pour un avenir prochain, sur ce qui semble réservé au XXe siècle, c'est-à-dire sur des architectes toujours érudits, mais, de plus, véritablement créateurs.

Notre siècle est, à n'en pas douter, une période d'étude et de préparation; il est difficile de croire que, par cela même, il ne précède pas, de façon plus ou moins immédiate, une époque destinée à produire une nouvelle renaissance de l'art monumental.

L'éclectisme à outrance qui caractérise si nettement ces dernières années nous paraît être une espèce de garantie pour un résultat tant cherché, mais non encore obtenu. Après avoir copié de toutes pièces, on copie par fragments empruntés à des origines diverses. Or, il faut bien que le tempérament de l'artiste apparaisse dans cet assemblage trop souvent médiocre, parfois très bon, sinon tout à fait excellent.

A cet égard, l'excellence nous sera peut-être donnée, dans l'ordre de l'architecture religieuse, appropriée à une circonstance

spéciale, avec l'église votive qui s'élève lentement au sommet de Montmartre. L'auteur de cette œuvre considérable est un indépendant qui butine sur toutes les fleurs dont sa route est semée. Un peu gothique, bien davantage romano-byzantin, très latin dans son ensemble, l'art de M. Abadie ne dédaigne, d'ailleurs, ni Athènes, ni Rome. Certes, il ne faut pas une valeur ordinaire pour amalgamer convenablement de pareils contrastes, qui, *a priori*, semblent des disparates. Le danger est réel, et nous ne conseillons pas à tous de le courir. Mais le talent éminent de M. Abadie sait fondre en une harmonie parfaite des éléments si divers, et parvient à procurer aux yeux la sensation d'une douce surprise.

Il y a là un exemple frappant de la haute raison d'un architecte se préoccupant surtout de l'effet à produire, lorsqu'il s'agit de planter un monument sur la montagne qui domine souverainement une ville immense, et destiné à être vu, de tous côtés, à de grandes distances. En pareil cas, une nécessité s'impose, celle d'une architecture robuste se décorant elle-même par la nature de ses formes et n'admettant pas les détails de composition et d'ornementation qui n'apporteraient aucun concours utile à sa silhouette générale. En architecture, la sagesse est une notable partie du talent et le commencement du génie créateur. Aussi bien, nous qui croyons à la beauté suprême de l'art ogival, devons-nous condamner les applications déplorables qui en ont été faites dans des circonstances où il eût été mieux d'adopter d'autres principes. Il faut n'être pas exclusif et savoir aimer tout ce qui est vrai, sans perdre de vue les règles des convenances et de la destination.

V

La préoccupation légitime des architectes d'aujourd'hui est d'élever de grands édifices publics qui leur permettent de déployer à l'aise des qualités d'un ordre supérieur. Mais il est une catégorie plus modeste de constructions où l'on voudrait rencontrer également la preuve manifeste de la recherche du beau et du souci de la logique. Disons donc quelques mots de nos maisons. La question est importante, car ces maisons, nous les voyons à

chaque instant, et leur physionomie contribue largement à l'éducation esthétique de tout le monde. Or, le sens décoratif s'émousserait vite si toutes les voies d'une grande ville étaient taillées sur le patron de la rue de Rivoli, où rien absolument, dans cette ordonnance imposée, analogue à celle des casernes, n'est susceptible de récréer la vue. Nous n'en sommes pas encore là, fort heureusement, bien que nous en soyons menacés; mais peut-être serait-il préférable de s'en tenir à cette pure négation de l'art architectural que de laisser se développer le genre laid dont tant d'architectes, d'ailleurs simples bâtisseurs, nous gratifient, quand ils ont complète liberté d'agir à leur guise.

Il est assurément fort difficile de faire une maison belle et de physionomie intéressante. La preuve en est flagrante par ce qui est sous nos yeux. Les plus habiles et aussi les plus sages (ils sont rares) se contentent d'ordinaire d'une très grande simplicité de lignes et d'une sobriété extrême d'ornementation. Le spectateur délicat trouve un certain plaisir à constater cette réserve pleine de prudence, ainsi que la distinction de motifs de sculpture peu apparents. Mais que cela est froid dans l'ensemble, et combien peu le sentiment du pittoresque obtient satisfaction avec cette absence totale de vie et de poésie! Comment ne pas regretter d'autres temps où une maison prenait si volontiers un aspect aimable et était marquée au sceau de l'étude du beau dans la variété des formes! Nous n'ignorons pas que l'architecture contemporaine croit avoir pour unique préoccupation de mettre en harmonie la physionomie extérieure d'une habitation avec ses agencements intérieurs, et qu'elle pense avoir accompli une évolution importante vers le bien en se débarrassant des placages et des supercheries gothiques[1]; seulement, il reste à démontrer que ces accusations contre les plus belles époques de l'art sont fondées et que les prétentions qu'elles renferment sont justifiées. Effectivement, à supposer que les formes simples du style adopté par les meilleurs architectes de maisons accusent avec netteté le système d'agencement de nos demeures, ce serait l'exception, et nous pouvons constater tous les

[1] Voir, à ce sujet, les idées, assez différentes des nôtres, mais exprimées avec beaucoup de talent par M. Charles Garnier, dans son livre intitulé : *A travers les arts*, p. 84.

jours que, en très grande majorité, nos constructeurs ne s'en soucient guère. La tendance est bien plutôt dirigée vers les apparences pompeuses qui dissimulent d'étonnantes pauvretés. Elles sont nombreuses, dans les grandes villes, les maisons qui affectent des allures de palais et montrent des colonnes corinthiennes ou de l'ordre composite, des pilastres cannelés, des détails abondants de sculpture, placés là comme un appât à la vanité locative et fort disproportionnés avec ce qu'ils recouvrent.

Le style gréco-romain est une mine inépuisable qu'exploitent nos architectes de maisons, et avec quelle sagacité ! Il est facile de reconnaître l'origine de ces emprunts, mais leur réunion et leur application n'accusent pas souvent le sens du beau et du vrai qui était l'âme des conceptions primitives. Lorsqu'on est en présence de pastiches aussi inconsidérément employés et qui ne tiennent compte ni de la nature des matériaux, ni des conditions du climat, ni d'une appropriation raisonnable à l'usage, comment ne pas conclure en nous servant des paroles si justes d'un maître, qui s'appliquent à bien des édifices publics avec autant d'exactitude qu'à nos habitations !

« Le style est inhérent à l'art de l'architecture, quand cet art procède suivant un ordre logique et harmonique, par conséquent de l'ensemble aux détails, du principe à la forme; quand il ne remet rien au hasard ou à la fantaisie. Or, c'est la fantaisie, par exemple, qui seule guide l'artiste, s'il pose un « ordre » devant un mur qui n'en a pas besoin, ou qui donne à des contreforts faits pour buter la figure d'une colonne faite pour porter; c'est la fantaisie qui perce dans un même édifice des baies cintrées et des baies terminées carrément en plates-bandes; qui intercale des corniches saillantes entre des étages, là où il n'y a point d'égout de combles; qui dresse des frontons sur des baies ouvertes en plein mur; qui fait couper un étage pour percer une porte d'une hauteur inutile, si l'on a égard aux personnes ou aux véhicules qui passent sous son arc, etc. Si ce n'est la fantaisie, c'est ce que l'on veut bien appeler vulgairement le « goût », qui conduit à ces choses contraires à la raison; mais est-ce faire preuve de goût en architecture que de ne se point appuyer sur la raison, puisque cet art

est destiné à satisfaire, avant tout, à des besoins matériels parfaitement définis, et qu'il ne peut mettre en œuvre que des matériaux dont les qualités résultent de lois qu'il nous faut bien subir ? Croire qu'il peut y avoir du style en architecture dans des œuvres où tout demeure inexpliqué et inexplicable, où la forme n'est que le produit de la mémoire chargée d'une quantité de motifs choisis à droite et à gauche, c'est une illusion. Autant vaudrait dire qu'il peut y avoir du style dans une œuvre littéraire, dont les chapitres et même les phrases ne seraient qu'un ramassis décousu emprunté à dix auteurs ayant écrit sur des matières différentes [1]. »

Nous avons dit que nos architectes les plus habiles et les plus prudents se contentent d'une grande simplicité dans la composition extérieure des maisons; mais il en est de moins sages qui, fatigués des errements communs veulent, à tout prix sortir du *convenu* banal rencontré à chaque pas. Le succès est fort rare dans cette voie, et nous remarquons que des artistes d'une notoriété réelle échouent lorsqu'ils font de semblables tentatives. Ils parviennent à la bizarrerie et non à l'originalité. L'homme de goût en est donc réduit à désirer, faute de mieux, le retour aux constructions sans prétention des architectes au talent discret, qui pratiquent l'art antique dégénéré mis au service des habitations de notre temps.

VI

Des écrivains spéciaux et des praticiens ont pensé que le fer seul, devenant, dans un avenir assez prochain, l'élément principal de l'architecture civile et domestique, pourrait produire des résultats nouveaux et imprévus; ils croient, enfin, qu'un style véritablement original devrait en sortir. Nous ne l'admettons pas. Si les formes architecturales du passé sont intimement liées à la nature même des matériaux employés, ce n'est cependant pas une raison pour que ces conditions de construction aient fourni toutes les conséquences dont elles sont susceptibles. La pierre, la brique et le bois n'ont pas dit leur dernier mot; ils serviront à créer l'art de

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. VIII, p. 490.

l'avenir comme ils ont donné les styles si divers d'autrefois. La nature a indiqué, dès les premiers âges, les matériaux destinés à l'architecture dans tous les pays du monde, sans prévision de la forme d'art à laquelle chaque civilisation les appliquerait. Or, cette forme est extrêmement variable, et les matériaux ont pu s'y soumettre en conservant intacte la logique de leur destination.

Le fer, comme tout autre produit industriel, ne peut être qu'une matière utile, mais dont le rôle est simplement auxiliaire; encore a-t-on, aujourd'hui, une certaine tendance à exagérer l'importance de ce rôle. Il est donc juste de dire que le fer ne saurait être employé d'une façon apparente et comme principe essentiel de l'architecture, car il ne peut se prêter aux formes vraiment monumentales, et que l'on perdra son temps en recherchant celles qui dérivent de ses propriétés. Contrairement aux conclusions d'un critique de grand talent[1], il nous semble que l'introduction du fer et de la fonte dans les constructions ne peut avoir pour conséquence une transformation du système architectural, sauf dans des cas particuliers, tels qu'un palais d'exposition, un marché public, une gare de chemin de fer, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit d'établir des hangars, de vastes abris qui permettent aux foules de circuler à l'aise.

Cette architecture métallique, vouée fatalement à la plus extrême maigreur, n'aura jamais qu'une application limitée à ce genre de besoins créés depuis un demi-siècle, et ne saurait remplacer le système qui appelle l'emploi des matériaux primitifs dans la construction de nos édifices publics ou privés, à l'exception des combles et des squelettes de planchers. On ne peut se figurer qu'un jour viendrait où les monuments et les maisons auraient le caractère de grandes volières, quant au principe général de leur agencement, comme les rues de nos cités la physionomie de gares gigantesques ou de halles sans fin. Ainsi que le fait judicieusement remarquer M. Charles Garnier, « le hangar : voilà la destination du métal; la diminution extrême du point d'appui et l'augmentation des portées : voilà la mission de l'architecture métallique[2]. »

[1] M. Eugène Véron; voir son intéressant ouvrage, *l'Esthétique*, p. 220.

[2] *A travers les arts*, p. 76. Ajoutons que les avantages qu'offre le fer dans la construction civile et domestique ne nous empêchent nullement de regretter le bois,

VII

En résumé, l'architecture n'a pas trouvé, au XIXe siècle, une formule nettement définie. L'éclectisme est sa loi, quand elle ne réduit pas sa mission à une simple copie des types du passé. L'Exposition universelle de 1878 nous a donné une démonstration complète de ce fait singulier, qui est une caractéristique de notre époque, entièrement consacrée aux tâtonnements en tout genre. Le souffle créateur ne se sent nulle part, malgré les quelques œuvres intéressantes dues à un petit nombre d'artistes de talent.

Nous savons qu'un style nouveau ne s'invente pas du jour au lendemain, et que la consécration du temps est nécessaire pour constituer une évolution de l'art, comme pour amener les modifications profondes d'une langue. Mais on a prétendu que cette évolution s'accomplissait depuis plusieurs années, et qu'il fallait être aveugle ou bien ignorant pour ne la point apercevoir. Cela est plus facile à dire qu'à prouver. Sans parler de la tendance, chaque jour plus accentuée, à un éclectisme qui ne peut suffire à déterminer le style d'un siècle, nous ne voyons pas en quoi consiste la tendance à l'originalité dans l'architecture de notre temps. Nous cherchons l'école qui aiderait à faire cette preuve, et nous ne la trouvons pas. L'art monumental actuel s'inspire, assurément, de l'art antique, dans les constructions civiles, et de l'art du Moyen Âge français dans les constructions religieuses; mais, en ce qui concerne les premières, on pourrait dire avec beaucoup plus d'exactitude qu'elles sont le résultat d'une *sous-inspiration*. Effectivement, dans ce dernier quart du XIXe siècle, les compositions de nos architectes se constituent bien plus par un amalgame

devenu malheureusement bien rare. Nos planchers sont maintenant trop minces et trop sonores. Et puis, la solidité des parties métalliques des maisons et des grands édifices ne présente pas des garanties suffisantes, en raison de l'oxydation assez rapide du fer, que ne peut empêcher la peinture appliquée sur les surfaces apparentes, et même de la force de résistance du métal, qui ne possède point l'élasticité du bois. Enfin, les chances d'incendie ne sont guère diminuées avec l'emploi du fer, car il est impossible de renoncer aux travaux de menuiserie, au parquetage en bois, comme à toutes les autres matières qui constituent un aliment pour le feu accidentel.

de fragments des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, qu'ils ne représentent une conséquence nouvelle de l'art antique. La dérivation n'est pas directe. On ne peut donc dire avec raison que le rôle de notre époque est de même nature que celui des trois derniers siècles. La Renaissance de Louis XII a réellement trouvé une forme originale en s'inspirant de l'art romain, ce qui ne l'a pas empêchée de retenir, avec grand profit, certains éléments de l'art ogival. Les développements ultérieurs de cette forme ont admirablement caractérisé le siècle de Henri IV et de Louis XIII, de même qu'un retour plus franc et vraiment superbe aux traditions romaines a fait l'honneur de l'architecture sous Louis XIV et Louis XV. Pourquoi, aujourd'hui, nos constructions civiles et domestiques ne s'inspireraient-elles pas plus souvent de ce beau style Louis XIII, si français, dans lequel l'emploi simultané de la brique et de la pierre romprait la monotonie de l'aspect de nos villes, comme le caractère de ses formes rendrait nos édifices publics et nos maisons plus intéressants.

Il faut reconnaître qu'une branche de l'école classique, personnifiée par un artiste de grand talent, M. Garnier, a imprimé un mouvement en avant qui est fort remarquable; mais il convient d'ajouter que les résultats obtenus jusqu'ici sont insuffisants pour démontrer l'accomplissement d'une évolution considérable de l'art. Certes, l'Exposition de 1878 contenait des œuvres de haut mérite et qui prouvent une valeur très sérieuse chez un certain nombre d'architectes contemporains : aucune, cependant, n'était susceptible de nous donner tort. L'originalité à tout prix est chose absurde et, d'ailleurs, nous mènerait au laid sans rémission comme sans compensation : nous ne la demandons pas. Il suffit à cette petite discussion de constater un fait important pour que le but qu'elle se propose soit atteint. Nous croirons avoir rempli notre tâche en ajoutant une seule réflexion, car il est temps de conclure.

Nous voulons simplement exprimer un avis pour tenter d'obtenir, s'il devait être entendu, que les jeunes architectes concentrent leurs facultés et leurs efforts sur un seul point : celui de l'étude bien réelle et exclusive de l'art auquel ils se consacrent. C'est ainsi, croyons-nous, que ces jeunes gens pourront devenir des ar-

tistes d'un ordre supérieur. Mais les architectes de nos jours sont surtout des dessinateurs très habiles, et ils usent efforts et facultés à satisfaire leur goût dominant, qui consiste à *rendre* brillamment, sur le papier, des études et des projets. Cette préoccupation principale, parfois même unique, les poursuit depuis l'École des beaux-arts, où ils font leur entrée dans la carrière, et l'atelier, où ils complètent leur instruction trop superficielle, jusqu'aux *salons* annuels, qui aident à les produire, et dans les travaux dont ils sont chargés. Les maîtres encouragent les élèves à suivre cette voie, à ce point que l'avenir est à peu près fermé ou, du moins, étroitement entrebâillé pour ceux qui n'acquièrent pas assez vite une habileté de main susceptible d'en faire des dessinateurs excellents. Et cependant, il est peu probable que les architectes de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance fussent de bien habiles dessinateurs, à la manière dont on l'entend à l'époque actuelle. L'album de Villard de Honnecourt, un architecte du XIIIe siècle, et l'un des meilleurs, en est la preuve certaine, bien qu'il constitue un simple livre de croquis. Jadis, on se contentait d'un trait, même assez grossier de facture, pour exprimer une pensée architecturale, et il n'est pas sûr que l'on se servît toujours, à cet effet, de l'équerre et du compas. Aujourd'hui, on se fatigue l'esprit et la main sur de magnifiques dessins à l'aquarelle, sans utilité pratique et dans lesquels la puissance de la couleur s'unit à tous les subterfuges du modelé pour donner l'aspect d'un trompe-l'œil. Il n'est pas rare que la beauté d'un dessin ait le très grave inconvénient d'induire en erreur un client, le public et l'auteur lui-même sur la physionomie vraie d'un monument ou d'une simple maison. N'est-ce pas sacrifier le principal à l'accessoire, la réalité à l'apparence? Enfin, les récompenses distribuées aux expositions vont trouver bien plus le dessinateur que l'architecte, ce qui est faux comme principe et peu équitable dans beaucoup de cas.

On devrait peut-être, aux expositions, afin de réagir contre ces procédés d'exécution, qui ne servent ni les intérêts de l'art de l'architecte, ni la science du constructeur, exiger des dessins au trait pour les études de restauration et les projets, ainsi que des photographies, accompagnées nécessairement de dessins indiquant

les plans et les coupes, pour les travaux exécutés en nature. Une photographie ne peut mentir, quand une superbe aquarelle ne dit pas toujours la vérité. Il est vraisemblable que, si nos artistes cessaient d'avoir la perfection du *rendu* pour objectif, ils auraient chance de devenir des architectes plus sérieux, uniquement préoccupés de faire des progrès dans un autre ordre d'idées, le seul qui soit intéressant.

A l'exemple du rapporteur de la classe 4, M. Vaudremer, nous concluons en souhaitant qu'une large décentralisation s'opère, en France et ailleurs, pour l'enseignement de l'architecture; c'est le moyen le plus sûr d'échapper à la routine qui nous menace et dont les effets commencent à se faire sentir. Nous n'obtiendrons une originalité saine et appropriée aux mœurs, aux besoins et à la couleur de chaque contrée, que si les jeunes artistes français renoncent à venir tous étudier à Paris. Des écoles supérieures d'architecture établies dans quelques grands centres produiraient une émulation vraiment indispensable, comme elles développeraient le génie créateur des artistes dans chaque région. Ces écoles provinciales permettraient au talent des jeunes architectes, façonné actuellement dans un moule unique, de s'émanciper et de prendre un caractère particulier, en raison du milieu dans lequel il serait appelé à se former.

CHAPITRE II.

SCULPTURE.

I

La grande sculpture décorative était fort peu représentée dans l'enceinte de l'Exposition universelle de 1878. Nous ne pouvons dire qu'elle le fût sérieusement par les colossales figures allégoriques, d'une conception un peu hâtive, qui ont été exécutées pour l'ornementation extérieure des palais du Champ de Mars et du Trocadéro. Il était assurément presque impossible de faire mieux dans un aussi bref délai, et l'on pouvait aisément s'assurer qu'un peu plus de méditation eût suffi pour obtenir un complet succès.

Toutefois, cet art superbe, aux trop rares disciples, avait un spécimen intéressant dans l'intérieur du palais principal, grâce au *Charlemagne* de Louis Rochet, statue équestre accompagnée de deux guerriers qui tiennent le cheval du conquérant civilisateur. Ce groupe de bronze, fondu par M. Thiébaut, est remarquable; il ne présente rien de banal, et il a le don de vie au plus haut degré. Mais ce n'est pas dans une galerie des bâtiments de l'Exposition qu'on pouvait apprécier une œuvre aussi énorme par ses dimensions. Juchée sur un piédestal trop élevé et qui n'était pas fait pour elle, placée trop immédiatement au-dessus de l'œil du spectateur et dans des conditions anormales à tous égards, cette œuvre était écrasante et hors de proportion avec son cadre, qui l'étouffait, comme avec l'impression qu'elle est destinée à faire ressentir. On aurait dû la placer dans l'immensité des jardins du Champ de Mars ou du Trocadéro. Il nous tarde de voir ce groupe installé sur une place publique, en face d'un édifice tel que Notre-Dame de Paris, ou se détachant sur des arbres qui lui formeraient un rideau de fond bien approprié à son caractère nettement décoratif. Sans posséder la haute beauté, la majestueuse distinction des statues

équestres de l'Antiquité et de la Renaissance, le *Charlemagne* de Rochet a certainement de la grandeur, malgré quelque vulgarité due à ce que le statuaire n'a pas mis dans son ouvrage une simplicité d'allure suffisante et la minime dose d'archaïsme qui est indispensable aux arts de la décoration, même lorsque ceux-ci ne se rattachent par aucun lien au style d'une autre époque. La préoccupation exclusive d'imiter les réalités de la nature ne saurait donner une complète satisfaction, si elle n'est accompagnée, surtout en pareil cas, de la recherche de cette noblesse, de cette haute dignité dont le statuaire ne peut se dispenser, dès que son œuvre atteint des dimensions héroïques. Néanmoins le groupe de Rochet possède une valeur considérable, par ce fait que son exécution a été simplifiée dans l'intention bien visible d'obtenir un effet déterminé à distance. En composant de grande façon et en s'abstenant de détails qui n'étaient pas susceptibles d'un rôle utile en cette circonstance, le sculpteur a évité l'amoindrissement du caractère spécial dont un groupe colossal en bronze doit être revêtu. La qualité est sérieuse, et elle est rare dans la grande statuaire de ce genre. Rochet mérite donc les éloges qui n'ont pas manqué à sa mémoire.

Une œuvre plus importante, et la plus grande, par ses dimensions, qui ait été exécutée de nos jours, est la statue de la *Liberté,* dont le modèle est dû à M. Bartholdi, architecte décorateur et sculpteur. Cet artiste de talent a conçu l'idée générale du magnifique château d'eau de Marseille, et il est l'auteur du *Lion de Belfort,* bien plus monumental et plus vrai que celui du Danois Thorwaldsen. Cette *Liberté,* en tôle repoussée, est destinée, on le sait, à être placée en avant du port de New-York. La tête seule figurait au Champ de Mars, dans le parc, où elle a constitué l'une des principales attractions de l'Exposition universelle. Mais une maquette de l'ensemble de la statue en faisait comprendre la conception générale et permettait d'en apprécier les qualités. La figure, très droite, offre une masse décorative assez heureuse; son mouvement est simple, sans raideur. Le bras monte avec énergie pour élever haut la torche flamboyante destinée à guider les navires et à rappeler au peuple des États-Unis son indépendance. Cette tête de Bartholdi, au type romain, est une belle œuvre; elle supporte d'être vue de

près et, cependant, ses plans nettement accusés et bien éclairés donnent l'espérance que le personnage entier, traité de même façon, produira l'effet attendu à de périlleuses distances. Son caractère majestueux est encore affirmé par le diadème aux longs rayonnements dont son front est entouré. Toutefois, il faut regretter l'arrangement des cheveux, dont les grandes boucles tire-bouchonnées eussent gagné à flotter plus librement sur les épaules. Un semblable ouvrage est un honneur pour la France, qui a été chargée de le produire et de le placer en sentinelle avancée près de la grande cité américaine.

La *Renommée* de M. Mercié, qui est au sommet du palais du Trocadéro, est peut-être insuffisante de dimension, mais elle a fort grand air et doit encore être rangée dans la statuaire vraiment décorative, quant à sa composition. Sous ce rapport, nous aurions des réserves à faire au sujet d'un autre ouvrage important du même auteur et dont il convient de dire quelques mots.

Le *Génie des arts,* assis, avec un excès d'audace, sur l'aile de Pégase, a remplacé, personne ne l'ignore, au-dessus du passage pratiqué dans la galerie du Louvre sur le quai, la déplorable figure de Napoléon III à cheval, erreur d'un homme de merveilleux talent, qui, en cette circonstance, a été détourné de sa voie. M. Mercié, qui a sculpté ce *Génie des arts,* a le sens décoratif, cela ne se peut contester; sa manière, très vigoureuse et ennemie du détail inutile, est, là aussi, bien en situation; et, cependant, ce relief en bronze sur fond doré manque du calme nécessaire à une œuvre de fonction architecturale; il tient mal dans son cadre et pèche par le souci exagéré du réalisme, qu'il ne faut pas confondre avec le vrai dans l'imitation, appropriée aux nécessités spéciales de la décoration sculptée.

II

La statuaire décorative est rarement bien comprise en notre temps; lorsqu'un rôle monumental lui est assigné, elle n'est pas conçue, quelles que soient sa dimension et la place qu'on lui fait occuper, autrement que si elle n'avait aucune mission de cet ordre

à remplir. On ne tient compte ni de l'éloignement, ni du cadre, ni, par conséquent, des erreurs faciles de la vue, qui obligent à quelques artifices pour produire l'effet du beau et du vrai à certaines distances et dans certaines conditions.

La *Liberté* de M. Bartholdi, destinée à dominer le port de New-York, ne peut cependant pas être traitée de même façon qu'une statue faite pour exprimer exclusivement un sentiment de l'âme ou la pure beauté des formes humaines, et dont la place est marquée au milieu d'une galerie. L'interprétation de la réalité ne doit pas être identique dans les deux cas, et les différences peuvent s'accentuer de diverses manières, dans l'attitude, le mouvement, l'arrangement des vêtements, la simplicité plus ou moins grande de l'exécution, qui doit exalter des lignes principales et des parties essentielles à la pensée exprimée, lorsque la statuaire est surtout décorative, mais qui se complaît dans un modelé exquis, lorsqu'une œuvre de sculpture est isolée de toute fonction monumentale et faite pour être rapprochée de la vue. Sur ce point, comme sur plusieurs autres, nous ne pouvons partager le sentiment exprimé par un esprit, cependant lumineux et élevé, qui a soutenu avec un talent remarquable une opinion contraire.

« Il est un principe faux, inconnu et étranger à la belle antiquité, mais qui a été mis en pratique depuis la décadence de l'art, et chaudement défendu jusqu'à nos jours par quelques archéologues et par tous les hommes de lettres. Je demande aux jeunes sculpteurs de s'en défier comme de l'une des causes principales de la faiblesse de l'art monumental. Ce principe est celui de la sculpture à effet, qui substitue à la vérité, à la nature elle-même une vérité de convention, une nature modifiée suivant la position, l'élévation et la distance où les objets seront placés sous les yeux du spectateur. Une anecdote arrangée par Tzetzès, selon les idées qui régnaient à son époque, a été prise pour un fait authentique et sert de règle. Ce Byzantin du XIIe siècle raconte que Phidias et Alcamènes, son élève, chargés chacun de faire une statue de Minerve qu'on devait placer sur une colonnade, et soumettant leur œuvre au jugement d'Athènes avant de l'exposer sur son haut piédestal, l'un, l'élève, eut un grand succès, l'autre, le

maître, fut sifflé. Mais quand les deux statues eurent été mises à leur place, Phidias recueillit les applaudissements, et Alcamènes, les huées. L'un aurait fait sa statue sans se préoccuper de la hauteur où elle devait être placée, et aurait plu à ceux qui la voyaient de près; l'autre, calculant les effets de la perspective, aurait ouvert les lèvres, relevé les narines et changé les proportions vraies de la nature, de façon à déplaire à des spectateurs trop rapprochés et à retrouver à distance son véritable effet et les bonnes proportions. Si les statues de Phidias elles-mêmes, descendues des frontons du Parthénon, ne condamnaient pas l'absurdité de ce conte; si elles n'étaient pas conçues, ajustées, accentuées avec toute la finesse, le repos et les justes proportions qu'on observe dans la nature, et qu'elles auraient eues à un même degré si Phidias les avait destinées à être vues dans un musée, comme à Londres, ce serait la nature elle-même qui se chargerait de répondre, en nous montrant qu'elle ne fait pas des hommes ou des animaux de différentes proportions, les uns pour être vus de près, les autres pour être vus à distance. C'est contrarier la vérité, aller contre ses lois, que de faire des créatures qui deviennent des monstres quand elles ne sont pas juste au point de vue de leur destination. L'art reproduit la nature: il peut l'agrandir ou la diminuer, il ne doit jamais l'altérer [1]. »

Il n'était pas inutile de faire cette longue citation d'un livre très remarquable et devenu classique sous le titre de l'*Union des arts et de l'industrie,* dans l'intérêt même des idées que nous présentons ici. La loi esthétique posée par le comte Léon de Laborde semble si absolue, elle emprunte à la grande notoriété de l'auteur une telle importance, qu'il est vraiment opportun de la combattre ou, plus exactement, de l'expliquer en cette occasion qui nous est offerte de traiter de l'art monumental.

Le savant écrivain, malgré les développements énormes de son ouvrage sur les beaux-arts, a paru résoudre, en ces quelques lignes, une question vitale. En réalité, il s'est contenté de l'effleurer légèrement, au lieu d'en faire, ainsi qu'il convenait, l'objet

[1] Exposition universelle de 1851, *Travaux de la Commission française,* t. VIII, *Beaux-Arts,* p. 700-701.

d'une discussion sérieuse permettant de le mieux comprendre. Son intention a été, nous le croyons fermement, de réagir contre de fâcheuses exagérations, auxquelles se livrait, il y a trente ou quarante ans, une partie de la jeune école, et il a perdu de vue l'inconvénient d'une règle trop rigoureuse, qui, mal interprétée, substituait un grave danger au mal, peut-être moindre, qu'il voulait tenter de guérir. D'une intempérance décorative due à l'exubérance des dernières manifestations de l'art romantique, on est tombé, depuis, dans une sagesse outrée qui affirme plus que de raison l'unité de l'art dans ses applications multiples. Carpeaux a bénéficié largement de l'extrême lassitude causée par cette prudente froideur, grâce à son tempérament de révolté : nous reviendrons à lui dans un instant.

A supposer que l'anecdote racontée par Tzetzès ne soit pas authentique, il faut, toutefois, se rappeler les conditions spéciales dans lesquelles était placée la statuaire monumentale des Grecs; il y en a deux principales, que l'on reconnaîtra essentielles : 1° la petite dimension des édifices et surtout leur peu d'élévation; 2° la limpidité admirable de l'atmosphère. Cette pure et lumineuse atmosphère de l'Attique, permettant à l'œil de percevoir nettement les moindres détails de la sculpture exécutée pour être vue à une certaine distance, n'obligeait pas l'artiste à des accents particuliers. Mais les dimensions bien plus considérables de nos monuments, l'étendue de nos places publiques et la qualité médiocre de la lumière dans les contrées septentrionales exigent quelques modifications aux lois admises par l'antiquité grecque. Et cependant, Phidias lui-même, en sculptant sa fameuse frise du Parthénon, nous a donné une démonstration précieuse des libertés que l'art doit prendre, dans certains cas déterminés, pour atteindre le noble but du beau et du vrai.

La frise du Parthénon placée dans l'ombre, puisqu'elle était sculptée dans la partie supérieure du mur, en dedans de la colonnade, ne pouvait être que méplate, afin d'appeler la lumière. Phidias a dû, par conséquent, adoucir ses reliefs, pour éviter la multiplicité des ombres portées dans la pénombre générale. Et pour que les silhouettes fussent accentuées avec une très grande fermeté

et bien visibles, les contours ont été creusés au moyen d'une sorte d'escarpement à angle droit qui détache vigoureusement les figures sur le fond. Mais voici où ce grand maître a surtout démontré la nécessité, dont nous parlions plus haut, de soumettre l'art décoratif à des lois qui lui sont propres. Phidias, voulant que l'œil eût à suivre presque exclusivement les silhouettes des figures, sans être distrait par des détails inutiles à l'intelligence de la composition, ne s'est pas contenté de creuser des contours, mais il a franchement aplati le modelé intérieur, et cela beaucoup plus que les réalités absolues de la nature ne semblaient l'y autoriser. Ainsi, comme le dit excellemment un éminent esthéticien [1], « dans le cas des formes superposées, lorsqu'un bras, par exemple, passe sur un torse, ou la jambe d'un cavalier sur les flancs de son cheval, l'objet le plus rapproché de l'œil demeure aplati, afin que son ombre ne vienne pas couper la forme de dessous, ni le disputer aux ombres plus essentielles qui dessinent tout le mouvement de la sculpture et qui en écrivent toute la pensée. Le statuaire David, nous montrant un jour dans son atelier les moulages de cette frise inimitable, exquise avec tant de naturel et si humainement divine, nous fit observer ces délicats artifices d'un art consommé qui le touchait au fond de l'âme. »

D'ailleurs, il s'agit bien moins d'altérer la nature dans l'intérêt d'un effet précis et d'employer des procédés mensongers pour obtenir l'apparence de la vérité que de se servir des ressources offertes par la nature elle-même, si variée dans ses manifestations infinies, afin de faire dire à la réalité ce qui convient le mieux, suivant les circonstances, et de lui faire parler le langage qui peut être compris à distance et en plein air. La manière de composer et d'exécuter se modifie donc nécessairement, en raison des conditions du programme décoratif qui est donné au sculpteur comme au peintre. La nature, interprétée sincèrement et avec sagacité, suffit à toutes les applications dont l'art a besoin. Si le créateur a fait saillir les os et les muscles plus fortement chez un homme que chez un autre, afin de donner la preuve que la variété des formes

[1] M. Charles Blanc. Voir sa *Grammaire des arts du dessin*, à l'article Sculpture.

n'exclut pas l'unité de l'espèce, pourquoi ne serait-il pas permis au statuaire d'accentuer le modelé du corps humain pour en déterminer la beauté, à distance, d'une façon plus saisissante? Mais alors l'art se verrait interdit de représenter l'homme beaucoup plus grand que la nature ne l'a constitué, lorsqu'une figure décorative doit être placée dans un cadre qui dépasse certaines limites et dans des conditions d'éloignement qui la diminuent, avec l'intention de produire l'effet d'une dimension ordinaire! Agrandir ou rapetisser la nature, n'est-ce pas l'altérer aussi profondément que de puiser dans les ressources si riches, si nombreuses offertes par elle, les formes nécessaires à tel ou tel cas?

L'acteur et le chanteur sur une vaste scène, l'orateur dans une grande assemblée, ne doivent-ils pas enfler la voix et prononcer de certaine manière afin d'être nettement entendus de leurs auditeurs? Mais il suffit de se souvenir des procédés employés dans l'exécution des décors de théâtres et de la manière dont la nature est torturée, lorsqu'on veut que des figures *plafonnent* bien dans la décoration des voûtes, pour obtenir, par une sorte d'exagération de preuves, la certitude complète que les conditions de distance, d'élévation, de lumière et de fonction décorative ont une réelle importance, dont il est absolument impossible de ne pas tenir compte. Les peintres verriers des XIIe et XIIIe siècles, qui n'étaient ni des barbares, ni des ignorants, comme on l'a prétendu, obéissaient à ces règles quand, se préoccupant de rendre distinctes, de loin, les parties constitutives d'une main, ils écartaient violemment les doigts et les séparaient par de larges noirs qui, disparaissant à distance, ne laissaient à ces doigts, traversés par la lumière, qu'un développement suffisant, en apparence, malgré l'excessive maigreur de leur réalité.

Nous devons convenir que la peinture admet bien plus que la sculpture les artifices indispensables à la décoration monumentale; néanmoins, l'art du relief est tenu, lui aussi, d'y recourir en bien des circonstances. En voici un exemple : Qu'un sculpteur, chargé de placer sur une place publique la statue d'un homme célèbre, et obligé de le représenter assis, s'avise d'asseoir son personnage comme il convient dans la réalité, ainsi qu'il le ferait pour une

statue destinée à une salle de musée, et l'on peut être assuré que les genoux sembleront toucher le menton. Les artistes romans avaient bien compris cette loi particulière de la perspective lorsque, dans les figures assises qu'ils ont sculptées sur les monuments du XIIe siècle, ils abaissaient beaucoup plus que ne les y autorisait la vraisemblance les cuisses de ces figures, et donnaient à l'ensemble des jambes une obliquité calculée pour produire la sensation du vrai, au moyen d'un artifice nécessaire à la beauté et à la dignité du personnage représenté.

On admettra la justesse de nos observations en examinant les trois groupes en métal qui ont été exécutés par MM. Millet et Lequesne pour le pignon de la scène à l'Opéra de Paris. Ces groupes ont une grande importance architecturale, parce que leur silhouette constitue celle de cette partie de l'édifice. Écoutez ce qu'en dit M. Charles Garnier, qui a fait lui-même la description et la critique de l'œuvre importante de sa carrière.

« Il est évident que ces groupes, placés haut et se détachant toujours en vigueur sur le ciel, ont dû être exécutés d'une façon un peu conventionnelle, c'est-à-dire que, pour leur faire produire un effet net et marqué, il a fallu exagérer certaines parties aux dépens des autres : les bras ont été considérablement grossis; les modelés ont été simplifiés; les contours ont été soutenus; en somme, il fallait, pour mener à bien ces œuvres de dimensions colossales, voir plus loin que le travail d'atelier; il fallait, pour ainsi dire, prévoir l'avenir et, sculptant en artistes, sculpter de plus en divinateurs. . . . .

« Les deux groupes de Lequesne représentant des Renommées tenant Pégase par la bride sont d'une fière silhouette. Ils sont traités, comme je l'ai dit déjà, d'une façon conventionnelle. Les têtes des chevaux sont énormes par rapport au corps (c'est du reste ainsi que faisait Phidias), et les jambes de derrière sont courtes et ramassées. Cette construction arbitraire du cheval donne au groupe un caractère bien marqué et architectural. Les jambes ainsi diminuées font asseoir le tronc du cheval d'une façon solide et sans laisser des jours qui, vus de loin, produiraient des maigreurs inévitables, et la grosse tête, bien nerveuse et bien ferme

de modelé, arrête les contours du cheval avec une grande décision de lignes. Les ailes sont également nerveuses et sobres de détails, et tout cet ensemble, traité bien plutôt dans un style ornemental que naturel, s'harmonise à merveille avec les ornements véritables et les lignes rigides de l'architecture[1]. »

La statuaire du Moyen Âge, dont les gens à idées superficielles ou systématiques ont dit tant de mal, parce qu'ils ne se sont pas donné la peine de l'étudier, ou parce qu'ils sont incapables de la comprendre, a donné un magnifique enseignement d'art décoratif. A la galerie des rois de la cathédrale d'Amiens, par exemple, les figures colossales qui sont placées dans cette galerie produisent un effet de grandeur par la manière dont elles sont traitées. Les mouvements sont nettement accusés, sans crainte d'une certaine exagération que l'élévation à 30 mètres du sol et l'éloignement rendaient indispensable. De même, bien des détails sont sacrifiés à la mise en valeur des lignes principales, et l'exécution est très simplifiée. Mais il faut remarquer surtout, dans les procédés employés par l'auteur de ces belles statues, comme d'ailleurs dans la plupart de celles dont le XIIIe siècle a orné les hautes façades de nos cathédrales, le caractère particulier donné aux têtes. « On observera, dit Viollet-le-Duc[2], comme les traits sont coupés en vue de la hauteur à laquelle sont placées ces statues. L'œil se détache profondément de la racine du nez, comme dans certains colosses de la haute Égypte; il est incliné vers le sol. Le nez est taillé hardiment, avec exagération des saillies à la racine. La liaison du front avec le sourcil est vive. La bouche est coupée nettement; les cheveux traités par grandes masses bien détachées; les joues aplaties sous les pommettes, afin de laisser la lumière accuser vivement les points saillants du visage. Les mêmes procédés sont employés pour les draperies, pour les nus : sacrifice des détails, simplicité de moyens, exagération des parties qui peuvent faire ressortir l'ossature de la figure. Très fréquemment voit-on, dans les monuments de la première moitié du XIIIe siècle, des statues qui produisent un effet excellent à leur place et qui, moulées, posées dans un mu-

[1] *Le Nouvel Opéra de Paris*, par M. Charles Garnier, 1876, p. 110-112.
[2] *Dictionnaire d'architecture*, t. VIII, p. 160.

sée, sont défectueuses. Le contraire a trop souvent lieu aujourd'hui; des statues satisfaisantes dans l'atelier de l'artiste sont défectueuses une fois mises en place. » On ne peut mieux dire, et nous ajouterons, avec l'illustre auteur du *Dictionnaire de l'architecture française*, que « les sculpteurs du Moyen Âge n'ayant point d'expositions annuelles où ils envoyaient leurs œuvres pour les faire voir isolées, sous un aspect qui n'est pas l'aspect définitif, ils pensaient avant tout à la destination des figures qu'ils sculptaient, à l'effet qu'elles devaient produire en raison de cette destination. Ils se permettaient ainsi des irrégularités ou des exagérations que l'effet en place justifie pleinement, mais qui les feraient condamner dans une salle d'exposition aujourd'hui. »

Nous ne connaissons rien de plus beau ni de plus élégant que les statues de musiciens assis décorant la façade d'une maison du XIIIe siècle, située rue de Tambour, à Reims, et bien connue de tous les archéologues de l'Europe. Ces statues, un peu plus grandes que nature, sont des œuvres pleines de sentiment, de vie et de simplicité. Placées à environ 6 mètres du sol, dans une rue très étroite, elles ont été exécutées dans des conditions spéciales par le sculpteur. Celui-ci, afin de conserver à ses figures des proportions naturelles et l'aspect de sveltesse qui est l'un des caractères essentiels de l'art au Moyen Âge, s'est avisé de donner au torse et au cou de chacun de ses musiciens une longueur exagérée, pour obtenir l'effet désiré, malgré le peu de reculée dont le spectateur dispose. Les jambes, assez courtes, prennent, dans ces conditions particulières, un développement suffisant. La statuaire des XIIe et XIIIe siècles a observé ces lois de la perspective et des convenances architecturales avec une grande intelligence et une science remarquable. Ainsi, au XIIIe siècle, les bras sont courts et rarement abaissés, afin d'augmenter la longueur et l'élégance des figures.

Nous ne voulons fatiguer le lecteur ni par des exemples trop nombreux, ni par des citations inutilement multipliées. Nous en avons assez dit sur cette question fondamentale de la statuaire décorative pour faire comprendre qu'une figure sculptée doit être exécutée très spécialement pour la place qu'elle est destinée à occuper, et avec la préoccupation sérieuse des conditions de lumière,

d'élévation, d'éloignement et de fonction dans lesquelles l'œuvre de sculpture est placée. Cette étude rapide, et nécessairement fort incomplète, n'est pas un traité; elle se compose de quelques observations sur lesquelles nous avons dû insister, parce que la statuaire contemporaine ne nous semble pas donner, — la décoration extérieure du nouveau Louvre et des Tuileries nous le démontre, — une preuve suffisante de l'observation des lois qui ont été respectées avec rigueur aux meilleures époques de l'art.

Ajoutons que la manière de sculpter la terre, la pierre, le marbre et le bronze présente de sensibles différences, dont il n'est pas toujours tenu compte en sculpture décorative. Pour prendre les termes extrêmes de la proposition, le bronze exige des saillies beaucoup plus fortes, — afin que les plans s'éclairent bien dans une teinte sombre, — que le marbre ne les veut dans son éclatante et délicate blancheur.

Assurément, l'artiste ne doit pas cesser d'avoir la nature sous les yeux; mais il peut l'assouplir suivant les besoins de sa pensée, de l'intention qui le guide et du talent qui le caractérise. Michel-Ange, sans fausser la vérité originelle de l'anatomie humaine, n'a-t-il pas dominé celle-ci de toute la hauteur de son génie incomparable? Une œuvre décorative ne peut donc s'accommoder exclusivement d'une imitation banale de la nature, qui devient vite une faute de goût et empêche le style d'apparaître. Il suffit à cette œuvre de témoigner d'une évidente sincérité comme d'une sage indépendance, et si elle n'a pas la liberté de se transformer, par un sentiment arbitraire et inintelligent de l'artiste, en une manifestation d'hérésie esthétique, elle doit, du moins, être la preuve certaine d'un respect complet des nécessités particulières à l'art de la décoration.

III

Nous avons l'exemple des colossales figures de guerriers du second Empire, posées avec quelque bizarrerie et beaucoup d'affectation sur les piles du pont de l'Alma, pour nous donner la preuve de ce que peut devenir la grande statuaire décorative lorsqu'elle est entre les mains d'artistes de talent, mais insuffisamment sou-

cieux, au moins en apparence, des conditions monumentales de ce genre de sculpture. Ces soldats de crâne allure ne semblent-ils pas être le produit d'un grandissement de figurines en terre cuite faites pour une étagère?

Les deux *Victoires maritime et terrestre* qui décorent le pont des Invalides sont meilleures. Mais que dire des groupes placés aux extrémités du pont d'Iéna, et qui ont la prétention singulière de symboliser quatre âges de l'équitation? Leur exécution date de loin; néanmoins ils forcent notre attention par la place qu'ils ont occupée au centre de l'Exposition de 1878. Vis-à-vis l'École militaire, une pareille idée est bonne; quant à la composition et à l'exécution décorative, rien n'est plus malheureux. Ce Grec, ce Romain, ce Gaulois et cet Arabe à peu près nus, qui sont prudemment descendus de leur monture pour en modérer la fougue, se ressemblent trop pour que l'œil puisse aisément les reconnaître. D'ailleurs, ainsi que l'a fort bien dit un critique de nos amis, M. A. de Montaiglon[1], « cette façon de mettre le cavalier à pied est ce qu'on pouvait imaginer de plus malencontreux. Dans cette donnée, le cheval seul est le personnage, et l'homme s'efface devant lui. Que ce soit Alexandre, Charlemagne, Colleone ou un jockey, l'homme à pied qui tient un cheval par la bride ne peut jamais être pour l'art autre chose qu'un palefrenier. » C'est tout à fait notre avis. Ajoutons que ces quatre groupes, mal conçus et trop mouvementés, n'ont, à aucun degré, le caractère monumental qu'exigent leur position en plein air et l'immensité de leur cadre. Considérablement réduits, eux aussi, on en ferait tout au plus d'agréables terres cuites.

Le nom de Carpeaux vient tout de suite à la pensée, lorsqu'il est question de terre cuite, cette matière charmante, pétrie avec une habileté merveilleuse, un sens si profond de la nature par l'ardent sculpteur, mais que celui-ci semble n'avoir pas assez oubliée en exécutant sur pierre les groupes du pavillon de Flore, aux Tuileries, et de la façade de l'Opéra. Ce tempérament vigoureux convenait plus en apparence qu'en réalité à la statuaire décorative, par l'excès même de sa vitalité un peu vulgaire. Carpeaux nous pa-

[1] *Gazette des beaux-arts*, 1878, t. XVIII, p. 332.

raît avoir démontré de façon surabondante qu'il ne suffit pas de posséder le don d'interprétation énergique, passionnée, saisissante de la nature et de la vie pour produire des œuvres grandes, dès que, surtout, celles-ci sont destinées à remplir une fonction architecturale. Ce réaliste à outrance, matérialiste et cynique à l'égal du peintre Courbet, n'avait pas le sentiment de la beauté morale et de la dignité de l'art. Il avait du style, grâce à sa puissante personnalité, mais non le style, dans l'acception élevée du mot. Le haut caractère de l'art décoratif lui échappait; il ne pouvait le comprendre ni en saisir les conditions de grandeur qui le déterminent.

Le groupe trop célèbre de *la Danse*, qui illustre si mal la façade de l'Opéra, nous semble une injure faite à la noblesse de la chair, et flétrir celle-ci d'un honteux stigmate. Cette souplesse dans les mouvements et cette étonnante vérité dans les attitudes expriment bien l'ivresse du plaisir et même le délire de la débauche : c'est bruyant et vertigineux. Mais il y a là les éléments d'une fantaisie à exécuter en terre, à titre de premier jet d'une pensée enfiévrée, bien plus que la donnée respectable d'un groupe en pierre dure, de grande dimension. Cette vilaine enseigne du palais de la musique et de la danse transforme l'édifice en une sorte de mauvais lieu et condamne les yeux du public honnête à voir, aussi longtemps que vivra le monument de M. Garnier, un choquant spectacle, dont ils se passeraient aisément. Si l'opportunité du naturalisme dans la statuaire d'un édifice tel que l'Opéra est une question susceptible de diviser la critique, tout le monde, du moins, sera d'accord sur le grave inconvénient décoratif résultant de l'excès de vie et de mouvement qui caractérise l'œuvre endiablée de Carpeaux. Effectivement, ces gens dansant une ronde paraissent sortir de la muraille et y rentrer tour à tour, au mépris des lois les plus élémentaires de la vraisemblance. Il semble, à distance, que l'on ait opéré une section au milieu de cette *ronde*, pour en appliquer la moitié contre la façade de l'édifice : on est tenté de chercher la seconde partie de l'autre côté du mur. Nous ne connaissons pas d'offense plus grande faite au bon sens et à la vérité de l'art monumental. Et quel contraste entre cette œuvre malheu-

reuse et les autres groupes qui décorent l'entrée de l'Opéra! La modération extrême du mouvement et la sobriété, en quelque sorte hiératique, du geste ont peine à se faire accepter dans le voisinage immédiat d'une manifestation aussi étrange et tapageuse de l'art contemporain. Cela semble glacial, et l'esprit ne parvient plus à comprendre la nécessité de l'immobilité, qui est cependant une règle inviolable de la statuaire décorative et constitue sa majesté.

Les mêmes défauts qui entament si violemment les conditions de haute noblesse de la grande sculpture se retrouvent dans le groupe des *Quatre Parties du monde*, placé vers l'extrémité de l'avenue de l'Observatoire; mais peut-être le bronze les tolérait-il davantage, et le rôle plus modeste d'une fontaine destinée à la décoration d'un jardin, au milieu de grands arbres, permet-il l'indulgence. Néanmoins, nous devons signaler ces figures, qui, symbolisant d'ailleurs fort mal les quatre principales divisions géographiques de l'humanité, portent maladroitement le globe terrestre et, de taille trop réduite pour être bien décoratives au milieu d'une aussi belle avenue, dominent de façon médiocre les chevaux placés à la base. Ces chevaux gênent l'œil du spectateur par la manière énergique dont ils se lancent dans un galop fougueux, que l'œuvre de bronze semble avoir pétrifié. Et quelle mesquinerie de conception dans ces tortues émergeant du bassin, qui, posées sur l'extrémité de leur carapace, dressent la tête, ouvrent la bouche et tendent la patte comme des chiens savants!

Si nous nous en tenons à critiquer l'œuvre de Carpeaux au point de vue exclusif de sa mission monumentale, nous n'accepterons pas non plus sans réserves les sculptures colossales du pavillon sud-ouest des Tuileries. Signalons la figure de la *France*, ainsi que les deux hommes couchés sur les rampants du fronton, — renouvelés sans façon de Michel-Ange, — pour déplorer qu'un architecte ait pu s'aviser de jucher inutilement sur un toit des personnages condamnés à recevoir la pluie et la neige, à souffrir de la gelée, bien plus que du soleil, quand les Grecs, beaucoup plus autorisés à le faire par leur climat, abritaient leur sculpture monumentale. On ne peut nier la grâce charmante de cette Flore en-

tourée d'Amours dont la notoriété est si grande. Mais sa jeunesse et sa gaieté, éclairées magnifiquement par le soleil, sont mal à l'aise dans le cadre étroit et mesquin de branches fleuries qui les entoure, en formant une sorte de cavité ornée que rien ne justifie. Une figure aussi mouvementée aurait besoin d'air et d'espace; les nécessités architectoniques l'étouffent. L'architecte du palais des Tuileries s'est probablement gêné pour loger l'œuvre purement pittoresque, à la manière d'un tableau de chevalet, de l'exubérant sculpteur; le statuaire a dû causer beaucoup d'ennui à l'architecte, tout en faisant effort pour entraver son ardeur. En résumé, l'un et l'autre ont fait produire à leur association le résultat le plus médiocre qu'il lui fût possible de donner.

Comment s'éloigner du palais des Tuileries sans dire un mot d'adieu à notre cher et illustre Barye, l'auteur immortel de tant de belles œuvres et particulièrement des deux lions superbes et d'une allure antique, majestueux à la manière des sphinx, dans leur immobilité monumentale, qui gardent l'entrée de la galerie du midi! Un autre lion admirable est celui qui combat un serpent; il est placé dans le jardin, sur la terrasse du bord de l'eau. Ce lion, modelé par Barye en 1832 et fondu à la cire perdue, en 1837, par Honoré Gonon, un homme de grand mérite, exprime la vie dans toute son énergie et symbolise la force dans ce qu'elle offre de plus saisissant : il est probablement le premier animal *nature* que l'on ait osé faire à l'époque moderne. Quel contraste avec les lions voisins, en marbre blanc, qui dominent la place de la Concorde, si faux et si laids avec leur musculature molle, ronde, boursouflée, et leur perruque frisée de juge anglais! Le mouvement plein de grandeur de ces animaux de bronze a un caractère de vérité dont l'exactitude est surprenante. On sent que les muscles de ces fauves n'ont besoin d'aucun effort pour remplir un terrible office; formés par de larges plans, ils accentuent, sans la dénaturer, une ressemblance parfaite. A la manière dont la crinière est massée, on comprend la puissance synthétique du sculpteur, qui a égalé les maîtres de l'Antiquité et les a peut-être surpassés en ajoutant la vie et tout le charme du réel à des œuvres aussi élevées par le style et aussi merveilleuse-

ment décoratives. Dans une vieille maison de la montagne Sainte-Geneviève, où il était logé par l'État, Barye a modelé et fondu en bronze une admirable collection d'animaux, que l'industrie a vulgarisée sans que ces chefs-d'œuvre en aient souffert dans l'opinion. Ce maître incomparable, un des plus brillants disciples de l'école romantique de 1830, a victorieusement réagi contre les ridicules animaux de convention, la patte posée sur une boule, que l'école classique a placés autour des fontaines monumentales, ainsi que sur les marches des hôtels de ville et des palais de justice; il a su, le premier, faire rentrer ce genre de sculpture dans le grand art. Barye n'a pas été remplacé [1], malgré le beau talent des trois ou quatre artistes spéciaux que la France possède et dont les œuvres étaient nombreuses dans les jardins du Champ de Mars et du Trocadéro. Le lion qui vient de tuer une autruche, œuvre de bronze, d'ailleurs très remarquable, de Cain, datée de 1870 et placée dans le jardin du Luxembourg, marque bien la différence entre le maître et ses successeurs.

Cette dernière pensée nous fait souvenir, non seulement des animaux en métal doré qui ont figuré à l'Exposition de 1878, mais aussi de la statue équestre de Jeanne d'Arc placée, depuis quelques années, sur la petite place de Rivoli. L'œuvre de M. Fremiet est intéressante et non sans mérite. Les recherches archéologiques dont elle témoigne prouvent la conscience de son auteur. A prendre la figure de la grande Française, en l'isolant de sa monture et de la position qu'elle occupe sur une voie publique, il n'y a que des éloges à donner à M. Fremiet. Mais que le cheval semble lourd, et combien peu il est en harmonie avec la svelte jeune fille qu'il porte! Ce cheval enlève à l'héroïne la meilleure partie de son importance; il ne laisse à Jeanne qu'une physionomie insuffisante, que son haut étendard ne grandit pas et que son nimbe, fait d'une branche de laurier, ne parvient nullement à

[1] Il convient, toutefois, de reconnaître que Barye n'aurait probablement pas désavoué le superbe et surprenant rhinocéros en fonte dorée que M. Jaquemart a exécuté pour le parc du Trocadéro. Tout le monde a été surpris, en 1878, du parti décoratif que l'habile sculpteur a su tirer d'un animal aux formes si lourdes et si disgracieuses.

idéaliser. L'exécution, un peu précieuse, de cette œuvre, n'est précisément ni assez large, ni assez ferme et accentuée pour constituer une œuvre vraiment décorative, destinée à être vue en plein air et sur le fond de maisons à six étages qui l'encadre.

IV

Nous nous laisserions entraîner à des développements excessifs si nous devions passer en revue toutes les principales œuvres de sculpture décorative que la période décennale qui sépare les deux Expositions universelles de 1867 et de 1878 a produites, seulement à Paris. Il faut s'en tenir aux observations qu'ont fait naître ici les plus populaires d'entre elles. Ces remarques suffisent, d'ailleurs, pour fournir la preuve que la statuaire monumentale ne tient compte, en général, comme l'architecture elle-même, ni des conditions d'élévation et d'éloignement, ni des exigences du climat, du plein air et du cadre. La statuaire est exécutée par des artistes, doués souvent d'un grand talent, dans leur atelier ou du moins en dehors de toute préoccupation de son caractère ornemental. Une figure isolée ou un groupe est conçu pour plaire chez le sculpteur, qui montre complaisamment l'ouvrage à ses amis sur un fond de rideau rouge, ou au salon annuel, et son sort définitif inquiète peu son auteur. En cas d'insuccès, cependant, celui-ci accuse volontiers l'architecte et sa composition, au lieu de s'accuser lui-même d'imprévoyance et de légèreté. Il semble que sa responsabilité soit à couvert à partir du moment où il a effectué sa livraison. Il en est à peu près de même si les nécessités de la construction l'obligent à exécuter son œuvre sur place. Une insuffisance d'éducation spéciale et de réflexion, l'obéissance trop absolue aux suggestions de son tempérament, l'insouciance ou l'ignorance de l'architecte, qui renonce à lutter avec le sculpteur, si celui-ci est notable dans son art, tout contribue à empêcher l'union, ancienne et si désirable aujourd'hui, de l'architecture et de la sculpture décorative, sa fille aînée.

Un grand édifice se construit pour le compte de l'État ou de la ville de Paris : à un moment donné, habituellement assez tardif,

le *maître de l'œuvre,* — ainsi qu'on le nommait jadis, avec plus de vérité que de nos jours, — partage entre les sculpteurs les plus connus de lui et aussi les plus célèbres, déjà recommandés ou même imposés par l'administration, les travaux de décoration en relief que le monument paraît comporter. Il donnera bien un conseil avec la commande, et il pourra le renouveler au cours de l'exécution; mais l'autorité et la force lui manqueront pour le faire accepter. En tout cas, il est impossible à l'architecte d'obtenir, en vertu d'un partage déterminé par des raisons étrangères aux intérêts de l'art, que l'unité, l'harmonie et les convenances architectoniques soient respectées, les qualités si différentes du talent de ses collaborateurs y faisant obstacle.

Ce grand art de la sculpture décorative est si méconnu de nos jours, qu'il est devenu l'objet très lucratif d'entreprises industrielles qui l'appliquent avec peu de discernement et de discrétion aux maisons comme aux monuments publics. Nos habitations, même modestes, sont surchargées d'ornementation rarement à l'échelle de la construction et moins bien imitée de la nature que l'ornementation du Moyen Âge, de têtes d'hommes, de femmes et d'animaux, celles-ci rappelant toujours des têtes de lion, mais de manière assez vague; le tout pêle-mêle et sans le moindre souci de la logique. Les balcons sont souvent supportés, mais avec plus d'apparence que de réalité, par des cariatides, parentes fort éloignées de celles de l'Antiquité, de la Renaissance ou du siècle de Louis XIV. Il est impossible d'imaginer rien de plus laid, de plus prétentieux et de plus maladroit. Il est vrai que la vanité locative se trouve satisfaite, et que l'on croit, grâce à cette ridicule décoration, habiter une sorte de palais. Un pareil spectacle est trop affligeant pour que nous y arrêtions plus longtemps notre esprit.

Il est permis de supposer que l'architecture trouverait une bonne partie de sa formule nouvelle dans le souci, dont elle témoignerait, d'abriter la sculpture, ainsi qu'il convient sous un climat pluvieux comme le nôtre. Au lieu d'imiter fort mal les caractères architectoniques de l'antiquité grecque et romaine et d'exagérer l'importance de ses éléments de décoration, ne serait-il pas plus rationnel, avec ce besoin de festons et d'astragales qui

nous tourmente, de rechercher les principes d'architecture qui faciliteraient l'introduction des figures et des ornements dans nos constructions de tout genre? Le rationalisme spécial imposé par les convenances du climat viendrait en aide à la recherche du beau et du vrai. C'est ainsi que les merveilleuses qualités de l'architecture française au Moyen Âge seraient plus généralement reconnues. Les *tailleurs d'images* du XIIIe siècle avaient non seulement constaté l'influence de la coloration des fonds sur l'effet lumineux des saillies de la sculpture, mais encore la nécessité d'éviter l'assombrissement de ces saillies par le fait des conditions atmosphériques des contrées septentrionales. En général, ils peignaient leurs statues et redessinaient, comme l'avaient fait les Grecs, avec un ton noir ou brun rouge, les détails profonds des nus et des draperies, afin d'augmenter le relief et le modelé. Mais, surtout, ils accompagnaient les figures de lignes architecturales saillantes et de dais qui, en les encadrant, les protégeaient contre les intempéries et leur permettaient de se détacher en clair sur un fond coloré.

En principe, une statue est faite pour occuper une partie rentrante, dont l'intensité sombre est encore accentuée par un semis d'ornements discrets, plutôt que pour décorer un parement lisse. Les artistes de la Renaissance avaient respecté cette règle, posée par les Grecs et appliquée avec la plus parfaite sagacité par les gothiques, en disposant des niches sur leurs façades pour recevoir des figures de pierre ou de marbre. Mais si, exceptionnellement, une statue est placée contre un parement, encore faut-il qu'elle le soit de telle façon qu'elle puisse se détacher nettement en clair grâce à l'ombre vigoureuse portée par elle sur le fond. Ainsi que l'a fait remarquer Viollet-le-Duc, « quel effet pense-t-on obtenir si l'on pose les statues en avant d'un mur percé de baies, par exemple? Ces statues, maculées par l'humidité, ne portant pas leur ombre sur ce mur éloigné, se découpant tantôt sur un trumeau, tantôt sur un vide, ne produiront en perspective que l'apparence de taches confuses, désagréables, gênantes pour l'œil. Ce fâcheux résultat n'est que trop évident sur les façades intérieures du nouveau Louvre, au-dessus du portique; et l'on peut être assuré que cette

architecture gagnerait à être privée d'une décoration inopportune autant que dispendieuse. Faudrait-il, au moins, que l'exécution des figures ainsi placées fût traitée avec une extrême simplicité de moyens, qu'elle présentât à la lumière du jour de larges surfaces propres à arrêter les rayons lumineux, conditions auxquelles les statuaires qui ont taillé ces figures dans l'atelier n'ont pas cru devoir se soumettre, et que l'architecte, préoccupé d'autres soins, n'a pas jugé opportun de leur imposer. »

Ces observations sont fort justes. Les statues de grands hommes qui surmontent le portique, aux façades intérieures du nouveau Louvre, sont d'un effet très médiocre par un isolement de l'édifice que l'azur du ciel du Midi et un soleil persistant autoriseraient seuls, comme par la patine sale et irrégulière que cette position même rend encore plus désagréable. L'œil serait plus satisfait si ces figures, exécutées en bronze, présentaient un ton uniformément sombre, mais d'ailleurs brillant, que la nature de la matière employée ferait accepter. Il y aurait là un parti plus franc dans la conception décorative. N'est-il pas déplorable de voir le résultat obtenu dans nos pays du Nord avec toute cette statuaire monumentale en pierre ou en marbre dont nos édifices sont prodigalement ornés? Examinez la physionomie de la façade principale de l'Opéra, et demandez-vous si l'Administration des bâtiments civils et l'architecte du monument ont été bien inspirés lorsqu'ils ont décidé cette décoration composée de groupes et de statues, à une échelle différente, appliqués contre les parements séparatifs des ouvertures du rez-de-chaussée. La pluie a eu des effets horribles sur cette sculpture, comme sur les groupes de l'Arc de l'Étoile, et spécialement sur les scènes les plus mouvementées. Il semble que l'on ait jeté alternativement de l'eau et de la suie sur ces figures, dont les qualités sont moins apparentes que les défauts sous les larges taches noires et la mousse de l'humidité qui les maculent. Le remède indiqué consiste dans un nettoyage annuel; mais on ne l'emploie pas. Dans de pareilles conditions, le bronze doré eût été substitué avec avantage à la pierre blanche. L'heureuse tentative de polychromie faite par M. Garnier dans la grande *loggia* nous permet de supposer que l'habile et ingénieux architecte n'a

pas établi la statuaire inférieure sans quelque regret. Un artiste qui aime la couleur avec passion doit bien souffrir en voyant ces oppositions brutales et fausses de noir et de blanc qui donnent, à certains moments, de maladroits effets de neige, comme à la façade de Saint-Paul de Londres. Par conséquent, on ne peut douter qu'une simple raison d'économie ait empêché M. Garnier d'adopter un autre programme.

V

La classe 18 à l'Exposition universelle, comprenant les *Ouvrages du tapissier et du décorateur,* avait dû admettre une grande quantité de produits qui ne pouvaient être reçus dans d'autres classes moins élastiques par leur constitution même. De cette hospitalité un peu forcée, en certains cas, il est résulté un assemblage hétéroclite d'objets sans aucun lien entre eux et qui donnaient à la classe 18 la plus singulière physionomie.

C'est ainsi que tout le mobilier et une partie de la décoration des édifices religieux avaient été concentrés dans cette classe. La plus importante section, formée par les objets du culte, comprenait la sculpture industrielle. Ce n'est pas sans intention, ni sans regret, que nous employons cette qualification. Le mobilier ecclésiastique est bien rarement traité dans les conditions des œuvres d'art véritables, et il donne peu de preuves du souci qu'ont les spécialistes de décorer avec convenance les lieux où se célèbrent les cérémonies les plus dignes de respect. Les comités d'admission et d'installation ont même dû se défendre avec énergie contre un envahissement exagéré de choses sans nom et qui fournissaient, avec trop d'abondance, la mesure du degré de laideur et de naïveté qu'atteignent aujourd'hui les industries de cette nature. Cette lèpre est tenace; elle s'attache aux églises grandes et petites, jette le ridicule sur ce qui doit être honoré, et exploite la pauvreté comme le mauvais goût d'une partie du clergé.

La sculpture industrielle appliquée aux édifices religieux était surtout représentée, dans le palais du Champ de Mars, par des statues, des *chemins de croix,* des autels et des chaires à prêcher.

La fabrication, — c'est le mot juste, — des statues religieuses a pris une importance commerciale véritablement très considérable depuis quelques années. Non seulement les églises, les chapelles et les oratoires de France les reçoivent, mais Paris, comme Munich et quelques autres grandes villes, en exportent d'énormes quantités dans le reste de l'univers catholique. Ces statues sont exécutées d'après des types fort médiocres, qui se reproduisent, par le moulage, à un nombre immense d'épreuves en terre cuite, plâtre, pâte de sciure de bois, carton-pierre, et en un mélange de plâtre et de chanvre qui réduit le poids à un minimum presque invraisemblable. Généralement, les statues religieuses et les bas-reliefs des *chemins de croix* sont peints et dorés, en ajoutant ainsi un élément d'éclatante richesse et l'effet, — toujours saisissant pour des esprits sans distinction, — du réel en quelque sorte absolu à la vérité palpable des formes. Le caractère, déjà fort banal et douceâtre, de la figure sculptée augmente encore d'insignifiance par ce fait du concours d'une coloration qui a pour but d'imiter la nature aussi complètement que cela paraît possible.

Bien que les Grecs aient admis, au moins dans une certaine mesure et dans certains cas, la sculpture polychrome, et que les XIIe et XIIIe siècles français l'aient également pratiquée à l'intérieur comme à l'extérieur des édifices, il nous semble difficile de recommander ce procédé un peu étrange de décoration. Autrefois, des nécessités architecturales ont pu légitimer une semblable alliance entre deux arts si différents; mais nous la croyons fausse en principe, et, sauf dans des circonstances spéciales, probablement fort rares, elle doit être condamnée et proscrite. La vérité du relief s'accommode mal de la vérité des colorations. Le relief a sa vie propre et constitue un procédé d'interprétation de la nature qui se suffit à lui-même; il ne peut appeler la couleur à son aide sans perdre une notable partie de sa dignité.

Cette polychromie artificielle est d'ailleurs sans solidité, lorsqu'elle n'est pas fixée par la vitrification sur une matière préparée, comme la terre, à la recevoir. Mais ce dernier moyen n'est susceptible que d'un petit nombre d'applications. La polychromie naturelle, obtenue par la réunion de marbres de couleur, est encore

assez médiocre; ainsi que la faïence peinte, elle est d'un emploi trop limité pour contredire le principe fondamental de la sculpture monochrome. La Minerve du Parthénon, faite d'ivoire et d'or, était elle-même une exception que notre époque économe ne se permettrait pas, avec raison, de généraliser. Le procédé est coûteux, ainsi que le feu duc de Luynes s'en est aperçu, lorsqu'il a voulu faire revivre la célèbre statue de Phidias; il est dangereux aussi, les matières précieuses dont se compose la statuaire chryséléphantine ne pouvant convenir à l'exécution d'œuvres d'art dont on veut assurer la perpétuité, parce que, tôt ou tard, leur valeur vénale est une cause de destruction.

Il est impossible de mieux juger cette importante question de la sculpture peinte que ne l'a fait M. Charles Blanc[1] : « Si la sculpture, qui façonne ses images en ronde bosse, ajoutait à la vérité palpable des formes la vérité optique des couleurs, elle aurait avec la nature trop de ressemblance à la fois et pas assez; elle serait tout près du mouvement et de la vie, et ne nous montrerait que l'immobilité et la mort. La couleur, après un moment d'illusion, ne ferait que rendre plus sensible et plus choquante l'absence de vie, et cette première apparence de réalité deviendrait repoussante quand on la verrait démentie par l'inertie de la matière. Nous en avons un exemple frappant dans les figures de cire : plus elles ressemblent à la nature, plus elles sont hideuses. Dès que le spectateur a reconnu leurs yeux de verre aux regards fixes, leurs cheveux postiches, leurs faux sourcils, leurs barbes rapportées, il se sent en présence de fantômes qui lui font horreur, précisément parce qu'il les voit semblables à lui-même. Les ombres impalpables que la peinture nous représente peuvent avoir de la poésie et un charme effrayant; mais ces spectres épais et vides, en qui la vie n'est point et ne fut jamais, n'ont pas même la majesté de la mort. Ils ne sont, avec leurs vrais habits et leurs vraies couleurs, que ce qu'il y a de plus horrible à voir et à dire, de faux cadavres. »

Il est certain que l'impression très pénible que fait ressentir

[1] *Grammaire des arts du dessin*, Sculpture, chap. xiv.

une visite dans les galeries de figures de cire, telles que la célèbre collection de Mme Tussaud, à Londres, est due bien plus à cette pétrification de la vie, à cette inertie de la matière revêtant les apparences de la réalité, qu'au caractère iconique ordinairement donné à ces représentations. De pareilles œuvres sont d'autant plus effrayantes qu'elles sont plus fausses en essayant de faire une illusion complète. N'y a-t-il pas là une démonstration convaincante de la mission purement interprétative de l'art?

A un degré moindre, mais encore bien saisissant, la statuaire religieuse de notre temps a la prétention, malheureuse et négative de toute saine esthétique, de forcer l'admiration grossière par l'imitation rigoureuse des réalités de la nature. Sans se transformer en trompe-l'œil, comme en Espagne et dans l'Amérique méridionale, elle croit augmenter la puissance de l'effet, parler un plus éloquent langage et attendrir l'âme avec une certitude plus assurée, grâce au moyen d'une coloration vraie, unie aux banalités de la forme, ainsi qu'à l'absence d'un style élevé. Les fabricants spéciaux de France, s'inspirant mal des mièvreries de l'école de Fra Angelico, développées par l'art allemand de Dusseldorf et de Munich, ont abaissé l'art chrétien au niveau des gravures de modes. Ils ont fait de Jésus-Christ un grand bellâtre au regard doucereux, montrant à découvert un cœur sanguinolent, — parfois en verre rouge illuminé par une petite bougie, — que ses longs cheveux blonds, sa barbe bien peignée, le bleu de sa prunelle, le carmin de ses lèvres et de ses joues font l'égal du héros des publications illustrées à l'usage des tailleurs parisiens. La sainte Vierge n'est plus qu'une poupée, assez distinguée peut-être, mais couverte d'oripeaux ridicules, lorsqu'elle est destinée à rappeler des faits miraculeux très récents. Esthétiquement, nous n'aimons guère les antiques *vierges noires,* faites d'un bois assombri par les siècles, que la dévotion moderne a vêtues et ornées, sous l'influence de l'Espagne et de l'Italie, de robes brodées de dentelles et de couronnes en clinquant; mais là, du moins, le parti est franc, et la question d'art se trouve entièrement écartée. D'ailleurs, ces *vierges noires* étaient des exceptions, tandis que les statues peintes d'aujourd'hui semblent constituer à elles seules

l'art religieux presque tout entier; elles peuplent les nombreuses chapelles de nos églises et ne permettent pas la concurrence des œuvres sérieuses, en raison de leur incroyable bon marché. Cet art de pacotille n'a certes pas contribué à imprimer un caractère de haute dignité aux signes extérieurs de la piété contemporaine, ni aux pratiques de simple dévotion mises en honneur, depuis quelques années, et exploitées sans pudeur par des industriels parfois sans convictions.

Grâce à des résistances autorisées, l'Exposition de 1878 nous a épargné la vue de la plupart de ces inepties spéciales; néanmoins, nous ne devons pas hésiter à les signaler dans ce travail, qui ne peut se renfermer étroitement dans le cadre d'un examen des seules œuvres admises au Champ de Mars.

Quelques bonnes reproductions de statuaire religieuse ancienne de diverses époques, dues à M. Froc-Robert, nous ont à demi consolé, en parcourant les salles de la classe 18, des spécimens fâcheux de l'art actuel appliqué à la décoration des églises. Un grand progrès sera accompli le jour où l'on se décidera, non seulement à substituer des imitations de la sculpture du Moyen Âge aux absurdes conceptions de notre époque, en attendant la création de types meilleurs, mais encore à se résigner à un parti beaucoup plus discret de coloration. Les tons intenses ne peuvent convenir à la polychromie artificielle de la statuaire. Il serait aisé d'obtenir des résultats acceptables si l'on voulait bien se souvenir que les reliefs ne peuvent admettre que des tons de valeur égale entre eux, afin de conserver à l'œuvre sculptée, surtout si elle est en ronde bosse, l'unité qui lui est nécessaire, les ombres naturelles neutralisant la dissonance amenée, dans la peinture plate, par la juxtaposition des tons de même valeur. Mais encore faut-il n'employer que des teintes extrêmement pâles et déguisant à peine la nature de la matière, plâtre, pierre ou terre cuite. Si l'on ajoute à cette coloration relative l'application du procédé ancien, consistant à redessiner les formes en brun rouge, on aura des éléments de succès pour créer une polychromie digne de la statuaire comme de l'intention décorative qu'elle vise.

Un grand tympan en terre cuite, destiné à la façade de l'église

de la Dalbade, à Toulouse, accusait, au Champ de Mars, la préoccupation fort louable chez son auteur, M. Virebent, de s'inspirer aux sources toujours vivifiantes de l'art ancien. Cette œuvre importante est la traduction en relief du tableau du couronnement de la Vierge peint par Fra Angelico et conservé au musée du Louvre. La polychromie de cette sculpture en diminuait quelque peu l'intérêt à l'Exposition même; son effet est cependant bien meilleur à la place définitive qu'elle occupe : nous avons eu l'occasion de nous en assurer. Nous comptons beaucoup sur la patine dont le temps viendra revêtir l'œuvre de M. Virebent, pour justifier en partie le système de polychromie adopté dans cette circonstance, et qui se recommande par une certaine sobriété de coloration. Mais nous persistons à préférer le parti plus sage et plus réellement décoratif que nous venons d'indiquer.

Un autre exemple de sculpture en terre cuite polychrome attirait l'attention générale au palais de l'Exposition universelle; nous parlons ici de la statue de Henri IV, exécutée par M. Deck, — sur le refus formel de la Manufacture nationale de Sèvres, qui ne possédait pas, pour la cuisson de cet ouvrage, un four de suffisante dimension, — d'après le modèle dû au talent de M. Salmson. Nous allons démontrer que le but à atteindre autorisait absolument l'emploi de la ronde bosse colorée. Placée maintenant dans le haut campanile qui surmonte le porche du charmant hôtel de ville de la Rochelle, cette statue, en faïence peinte et émaillée, remplace une ancienne figure du Béarnais que *ses bien bons amis les Rochelais,* comme se plaisait à les appeler le roi Henri, firent poser dans ce campanile, nommé autrefois *impériale,* afin de prouver leur amour et leur reconnaissance pour le souverain qui construisit de ses deniers leur palais municipal. Cette figure, de grandeur naturelle, n'était autre qu'un mannequin en bois, habillé avec des vêtements véritables et pareils à ceux que portait le roi; mais elle avait une tête et des mains de cire. A la Révolution, les descendants de ces *bien bons amis* de Henri IV enlevèrent le mannequin, le guillotinèrent, puis en firent disparaître les débris. M. J. Lisch, l'éminent architecte chargé de restaurer l'édifice, eut la pensée excellente de rétablir cette curieuse figure; mais il prit

le sage parti de la faire exécuter en terre cuite colorée, ce qui était plus monumental qu'un mannequin habillé, et aussi plus rationnel pour garantir l'œuvre contre les intempéries. Cette statue est très réussie; elle rappelle bien le Béarnais de la légende. Fièrement campé, le sourire plein de finesse, le roi Henri semble méditer tout à la fois un grand acte politique . . . ou une galanterie nouvelle. Mais nous aimons peu la coloration rose et lilas donnée par le céramiste à la statue de M. Salmson.

Revenons un instant à la sculpture religieuse, avant de clore ce chapitre, pour dire quelques mots sur les autels.

Simple table en bois, d'abord, l'autel (*mensa Domini*) se composa ensuite d'une table de marbre ou de pierre posée sur un massif en briques enduit de stuc et orné de peintures, ou sur une maçonnerie creuse, ou même un véritable sarcophage sculpté, quand l'autel renfermait le corps d'un martyr : c'est le système des catacombes, étendu plus tard à la plupart des églises, après les persécutions. Mais, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, l'autel fut fréquemment constitué par une table en pierre et quadrangulaire, légèrement creusée ou même plane, avec une cavité centrale destinée à contenir des reliques. Cette table isolée était supportée par une, deux, quatre ou cinq colonnettes. Parfois, la pierre fit place au métal, et les parements assez simples en étoffe peinte ou brodée devinrent des œuvres d'orfèvrerie et de joaillerie d'une extraordinaire richesse. Enfin, l'usage s'introduisit rapidement de surmonter l'autel d'un *ciborium* en bois ou en métal, supporté par quatre minces colonnes. Le Moyen Âge ajouta une table décorée derrière l'autel et un peu plus haute que celui-ci pour recevoir la croix et les chandeliers : ce *retable* est devenu plus récemment une sorte de mur de fond surmonté de gradins. Mais le XVIe siècle et les époques qui suivirent ont placé dans les églises des autels accompagnés d'accessoires énormes qui les ont transformés en véritables monuments. L'addition du tabernacle, qui remplaça la colombe eucharistique suspendue au-dessus de l'autel, contribua beaucoup au développement des dimensions admises jusqu'alors, comme à l'introduction de nombreux accessoires auparavant inconnus.

De même l'antique ambon fut remplacé par l'immense chaire à prêcher, en bois, scellée au milieu de la nef, au grand détriment du pilier contre lequel elle fut adossée. Tous ces agrandissements exagérés de choses si simples, comme contexture générale, aux meilleures époques, ont été funestes au goût.

En se conformant aux caractères fournis par la Renaissance, on peut, toutefois, obtenir des œuvres intéressantes et susceptibles de satisfaire aux besoins modernes du culte, comme a su y réussir M. Jacquier, de Caen, avec un bel autel en pierre qui a figuré à l'Exposition du Champ de Mars. Il est même possible de s'aider, sur certains points, des données du XVIe siècle, pour parvenir à composer des autels ayant, d'ailleurs, le caractère du bas Moyen Âge, particulièrement en ce qui concerne la disposition et le nombre des gradins; encore faut-il que la conception ou l'imitation prouve du goût et du talent, ainsi que le respect de convenances spéciales auxquelles il est indispensable d'obéir. Mais que dire de ces autels trop grands, dans ce faux style des XIIIe et XIVe siècles, que les fabricants ont la singulière idée d'imposer à leurs productions en marbre, en pierre ou en terre cuite, qu'ils couvrent, avec une profusion sans limite, de figures et d'ornements peints et dorés, d'émaux criards et de cabochons énormes en verre de couleur? Il n'y a qu'à déplorer cette abondance trop luxuriante de la décoration, ainsi que les dimensions exagérées non seulement de l'autel proprement dit, mais du tabernacle et des gradins, découpés à tort, parfois, en marches d'escalier.

En résumé, la sculpture industrielle qui intéresse les édifices religieux a de grands progrès à faire pour devenir véritablement un art et donner la preuve certaine du goût français à l'étranger, où elle s'exporte en très grande quantité. Il n'est aucune application de l'art qui nous éloigne davantage des splendeurs esthétiques du Moyen Âge et même de la Renaissance; aussi bien n'en est-il aucune qui ait plus à souffrir du mercantilisme contemporain.

CHAPITRE III.

PEINTURE.

I

Toutes les civilisations, qu'elles aient conservé un caractère rudimentaire ou qu'elles soient devenues les plus avancées de l'histoire, ont aimé la couleur et l'ont appliquée à la décoration monumentale. Les peuples d'Occident, comme les Orientaux, en ont fait un des principaux éléments décoratifs de leurs édifices publics et de leurs habitations. Il y eut dans tous les temps une alliance étroite entre l'architecture et la peinture; mais cette union a subi des fortunes diverses et même quelques intermittences, dues à des incompatibilités plus apparentes que réelles qui, depuis le retour aux formes romaines, se sont manifestées surtout extérieurement.

La décoration par la couleur fut généralement artificielle; toutefois elle se servit souvent des ressources que la nature lui offrait avec générosité, et les marbres aux tons variés remplirent un rôle considérable à cet effet. Les Grecs, qui employaient surtout le paros, le recouvraient de peintures, dans certains cas. Mais Rome fut complètement reconstruite de marbres blanc et de couleur sous Auguste. Les maîtres du monde épuisèrent ainsi les plus belles carrières de l'Afrique, de l'Europe méridionale et d'une partie des Gaules. Cette polychromie marmoréenne se compléta, chez les Romains, par l'emploi des stucs, et persista en Italie jusqu'aux temps modernes. Elle s'introduisit assez tard en France et dans les autres pays du Nord. Son application chez nous fut d'ailleurs accidentelle, le château de Versailles constituant une véritable et coûteuse exception. Le prix très élevé des marbres, leur rareté relative, les difficultés d'extraction et de transport, l'altération rapide de leur poli, par conséquent de leur coloration même, dans les contrées pluvieuses, visitées tour à tour par le froid et le soleil, furent des

raisons suffisantes pour en limiter l'application au dehors des édifices les plus pompeux.

En France, le besoin de revêtir l'architecture de la parure brillante de la couleur se manifesta de façon puissante, jusque vers la fin du Moyen Âge, par une décoration polychrome, dont le développement fut considérable à l'intérieur et même à l'extérieur des constructions : c'est ainsi que la façade des cathédrales de Paris et de Reims a été peinte et dorée, du moins jusqu'à une certaine hauteur.

L'époque romane avait généralisé divers genres d'application de la couleur, et particulièrement l'emploi de la peinture à fresque, c'est-à-dire sur enduit de mortier frais, par couches successives de couleurs mêlées à la chaux, dans les vastes parties planes que son système de construction offrait à l'artiste décorateur. Ce procédé était véritablement monumental par sa nature même, qui assurait sa solidité, et par la sobriété nécessaire de ses moyens, qui réduisaient à un petit nombre les tons utilisés. Les terres jaune et rouge, le noir et le blanc, le gris et, exceptionnellement, le vert et le bleu, étaient les seules couleurs qui pussent être admises. L'aspect doux et velouté de la fresque, la simplicité des compositions et du dessin, l'absence voulue de toute perspective, lui donnaient une physionomie décorative par excellence, qui n'a jamais été égalée, croyons-nous, si nous réservons notre pensée sur la peinture en mosaïque, dont nous parlerons plus loin.

L'architecture ogivale, ne présentant pas de grandes surfaces libres et son système de construction ne permettant plus les enduits, abandonna la fresque, bien qu'elle recherchât l'élément coloré. Au XIIIe siècle, la peinture décorative fut en grande faveur; elle accentua vigoureusement et fit valoir les formes fines et les lignes multipliées des édifices avec une science incomparable; la sculpture en fut couverte; le voisinage des vitraux aux colorations chaudes, éclatantes de ce temps, l'obligea impérieusement à augmenter beaucoup son intensité. L'or et les couleurs minérales les plus riches vinrent donc associer leurs efforts pour élever la tonalité de la décoration murale et la mettre en harmonie avec celle des fenêtres. Mais l'application directe de la peinture sur la pierre

par les seuls procédés permis (colle de peau ou d'os, gomme, résine ou couleurs à l'eau sur une couche unique de lait de chaux) ne pouvait offrir la même force de résistance contre l'humidité que la fresque proprement dite, même à l'intérieur des monuments. L'emploi décoratif de la peinture à l'huile, pratiqué au moins dès le XIVe siècle [1], constituait encore une exception et augmentait assez peu, d'ailleurs, ces garanties de durée, très faibles et bien insuffisantes pour être soumises avec succès aux lois destructives du climat humide des contrées septentrionales.

Sous le rapport esthétique, la décoration peinte est certainement parvenue à son apogée au XIIIe siècle, bien que l'excès même de sa richesse ait été une cause originelle de décadence dont les effets ne tardèrent pas à se faire sentir. La préoccupation de peindre de petites scènes dont la composition était assez compliquée contribua, pour une certaine part, à transformer les conditions de l'œuvre purement décorative et à rompre l'antique tradition. A ce point de vue, comme en ce qui concerne le souci exagéré du perfectionnement dans les moyens matériels d'exécution, la recherche incessante du mieux a toujours amené, de façon plus ou moins rapide, une diminution sérieuse dans la logique du rôle de la peinture monumentale. La loi du progrès s'impose; mais, en bien des cas, où son influence est le plus sensible, elle renferme un germe de destruction, qui grandit en proportion même de ses propres développements. Il semble qu'une puissance supérieure ait voulu imposer des bornes à nos efforts pour atteindre la perfection. Cette recherche du mieux absolu dans les résultats et ce progrès actif dans les procédés à mettre en œuvre, pour rendre plus facile et plus prompte l'exécution de notre volonté, nous font bien souvent dépasser le but, et l'œuvre humaine n'est jamais, peut-être, plus près d'une déchéance qui, parfois, offre les symptômes de la mort, qu'au moment où les plus hautes conditions de vie auxquelles il lui soit possible de prétendre paraissent lui être assurées.

En matière de peinture monumentale, il est intéressant de

[1] L'emploi des couleurs broyées à l'huile de lin était connu dès le XIIe siècle, et peut-être même dès le XIe siècle, ainsi que le prouve l'*Essai sur divers arts* du moine Théophile; mais il était limité à de petits ouvrages, faute de siccatif.

suivre cette marche en avant de l'art, qui, voulant atteindre les limites extrêmes du progrès, amène, dans la civilisation de la Rome impériale, le goût de l'illusion et du trompe-l'œil par le moyen de la perspective. Infidèle à ses règles fondamentales, la peinture purement décorative se transforme pour recommencer un nouveau tour de cette roue qui se meut éternellement, et part des combinaisons les plus simples, considérées comme les plus barbares, pour aboutir aux procédés de perfectionnement exagéré, marquant la limite de l'action de l'artiste et l'obligeant à trouver des lois esthétiques nouvelles comme un mode d'exécution différent.

Tour à tour abandonnés, le badigeon coloré, la fresque, la terre cuite émaillée, la mosaïque et la peinture sur pierre ou sur bois, par des couleurs mélangées avec divers ingrédients, reprennent leurs droits, à de plus ou moins longs intervalles; mais il faut en excepter la fresque véritable, dont les moyens semblent trop pauvres et l'exécution trop pénible à une époque telle que la nôtre.

II

Plusieurs classes de l'Exposition universelle de 1878 nous ont offert des exemples de l'emploi de ces divers procédés de peinture décorative et même de la résurrection de certains d'entre eux. Elles nous ont, du moins, indiqué sommairement des études et des tendances, car, sauf les tentatives très intéressantes que les constructions du parc du Champ de Mars ont permises dans l'ordre céramique et quelques spécimens peu importants de mosaïque, la décoration polychrome s'est affirmée surtout par les maquettes, d'ailleurs assez peu nombreuses, qui ont été présentées au public par la classe 11.

Comme sa voisine, portant le n° 18, cette classe 11 a été le dépôt d'une grande quantité d'œuvres diverses ayant assez peu de liens entre elles; celui qui les unissait principalement consistait dans le mode de division arbitraire que les embarras administratifs avaient fait adopter. Là se trouvaient réunis les modèles d'art ayant pour objet des applications industrielles. Mais nous ne comprenons pas

comment des maquettes de peinture murale appartenaient de droit à cette catégorie d'œuvres d'art, sous le prétexte probable que l'ornement était leur note dominante et la figure une exception, pas plus que nous ne convenons de l'opportunité de leur présence dans le groupe *de l'éducation et de l'enseignement, du matériel et des procédés des arts libéraux*. Les Beaux-Arts auraient dû admettre ces maquettes, comme ils avaient admis le projet de décoration de Saint-Front de Périgueux par M. Lameire et les études de restauration de peintures anciennes. La même logique devait servir à y joindre les maquettes de décoration théâtrale, dont nous parlerons plus loin, qui figuraient à tort, ainsi que la sculpture décorative, au milieu des modèles de papier peint, de dessins pour étoffes, pour dentelles, etc. Il est vrai que la classe 19 assimilait les vitraux peints aux bouteilles et aux cloches à melons. On a objecté que les artistes ainsi déclassés payent patentes. Cette raison n'est pas convaincante; d'ailleurs elle n'est pas toujours exacte en fait. Une pareille confusion est fâcheuse; notre devoir est de la signaler pour essayer d'obtenir qu'elle soit évitée à l'avenir, comme nous l'avons dénoncée déjà dans une autre circonstance [1].

La peinture décorative était donc représentée, dans la classe 11, par de charmants dessins à l'aquarelle, qui offraient une idée assez complète des décorations polychromes exécutées à l'intérieur des riches habitations contemporaines. Mais il n'y avait là rien d'assez saillant pour nous entraîner aujourd'hui à un examen détaillé. Il nous suffira de constater les progrès très considérables qui ont été accomplis par nos décorateurs français dans l'étude de l'art ornemental postérieur à la Renaissance, dans la science de la composition et de la couleur, ainsi que dans un certain goût, d'ailleurs un peu banal, qui ne permet à aucune autre nation de rivaliser avec notre pays. Malheureusement, le grand style, basé sur le sentiment de cette simplicité relative qui n'abuse pas de moyens vulgaires pour séduire les yeux, et qui est exclusif des ressources violentes offertes par l'or et la couleur, employés sans modération, afin de satisfaire aux brutalités du sentiment le plus

[1] Voir le Rapport sur la classe 19, p. 4 à 6.

habituel à notre époque, n'apparaît guère dans ces œuvres très savantes et vraiment un peu trop pompeuses. Nos peintres décorateurs semblent n'avoir presque rien à apprendre, et leur habileté de main est incomparable, comme leur fécondité, — formée de réminiscences, — est surprenante. Ils parviendraient, toutefois, à des résultats supérieurs, on ne peut en douter, si la conception des détails architectoniques, et surtout les moyens employés pour multiplier l'ornementation en relief, étaient de qualité meilleure. La fausse sculpture, faite de carton-pâte, qui est trop peu coûteuse pour ne pas favoriser de déplorables excès, gêne le peintre et compromet son pinceau.

Ces inventions, que le côté mauvais du génie industriel du XIXe siècle a fait naître, ont singulièrement abaissé le niveau de l'art décoratif, en exagérant ses développements et en le vulgarisant outre mesure. Le besoin de tromper les autres et soi-même, en brillant plus que de raison, trouve son compte dans les *pâtisseries* adaptées tant bien que mal aux formes de l'architecture domestique. Les dessus de portes, les frises, les corniches et les encadrements de plafond simulent la sculpture réelle et lui donnent un rôle excessif, grâce aux facilités étonnantes qu'offrent l'exécution et le prix. Cet abus du carton-pâte révolte le bon sens, comme il corrompt le goût public et dénature absolument l'application de la peinture décorative. Dès que les dimensions d'un salon dépassent les mesures ordinaires et que, en conséquence, on se croit tenu de lui donner un aspect fort riche, vite on en divise les parois au moyen de pilastres en matière sans nom avouable. De ronflants emblèmes et des groupes d'enfants se mêlent à d'épaisses guirlandes de fleurs et de fruits pour orner les parties supérieures des murs, et il faut que le peintre établisse son œuvre personnelle sur un semblable canevas et en fasse valoir les éléments ! Si la sculpture était de pierre ou de bois, elle serait assurément beaucoup plus sobre, mieux composée, et nos décorateurs pourraient améliorer les conditions de leur art. Mais cette lèpre du carton et de diverses autres compositions ridicules à bon marché, dont l'architecture intérieure de notre temps est infectée, a envahi nos édifices les plus magnifiques comme les lieux

de réunion les moins intéressants. Les cafés, les salles à manger de certains hôtels publics et le théâtre du Palais-Royal n'ont rien à envier, sous ce rapport, à la galerie d'Apollon du musée du Louvre ni au célèbre foyer de l'Opéra de Paris, qui ont donné une consécration fâcheuse à cet abus et à cette exubérance de mauvais goût de la décoration en relief, par le moyen d'une tromperie que la peinture ne suffit pas à déguiser.

La décoration de l'ordre civil et domestique reprendra toute sa valeur si elle renonce à ces procédés de faux luxe, et la sculpture gagnera en dignité ce qu'elle saura retrouver de sobriété nécessaire par l'emploi exclusif des matières nobles faites pour être mises à son service. Le retour à l'usage de la pierre et du bois, pour constituer les reliefs, aurait l'avantage de rendre à la peinture d'ornement le rôle légitime qu'elle a en partie perdu, et tout l'intérêt qui lui fait trop souvent défaut aujourd'hui. Comme la sculpture, rappelée à une modération nécessaire, elle pourrait ainsi devenir plus sage et mieux ordonnée. Mais il faudrait, afin de compléter la réalisation de cette réforme, obtenir que le goût actuel renonçât à la recherche du trompe-l'œil et de l'illusion, préoccupation constante à notre époque et erreur grave, qu'il sera bien difficile d'extirper du sentiment contemporain. Si l'on devait y réussir, nous verrions enfin disparaître les excès décoratifs auxquels se livrent les artistes spéciaux. Au premier rang, il convient de placer ces plafonds prétentieux de nos maisons riches ou même de nos appartements de somptuosité moyenne, qui donnent la pensée d'une trouée dans les toits, car ils nous montrent le ciel, chargé de nuages azurés, où se jouent des Amours et volent des oiseaux, tandis qu'un ruban rose accroche à ces profondeurs éthérées un lustre en bronze doré, qui est la plus lourde des réalités, malgré les cristaux chatoyants dont il est souvent orné.

III

M. Charles Lameire, un artiste éminent dont le talent s'est révélé avec un éclat extraordinaire à l'Exposition universelle de 1867, représentait seul la peinture véritablement monumentale

à l'Exposition de 1878. Outre un vaste projet de décoration liturgique pour la cathédrale byzantine de Saint-Front de Périgueux, M. Lameire avait eu le bonheur de peindre l'immense salle des Fêtes, au palais du Trocadéro, et avec une rapidité imposée qui ne l'a pas empêché d'arriver au succès. Si cette œuvre considérable n'est point à l'abri de certaines critiques, il est juste de tenir compte des conditions architectoniques, qui n'étaient pas toutes favorables, des nécessités impérieuses de l'acoustique et de l'aération, enfin et surtout du délai presque dérisoire accordé pour l'exécution.

M. Lameire devait principalement accuser les parties solides des grands trumeaux, les arcs des baies, l'arc immense qui se développe au-dessus de l'orgue de M. Cavaillé-Coll, les arêtiers de la voûte et l'oculus d'aération au sommet. Faute de temps, quelques parties de la salle n'ont pu être décorées comme M. Lameire l'avait projeté; néanmoins, l'effet d'ensemble n'en a pas sérieusement souffert. Les tentures, le velum de la voûte, les bordures, ont été peints par un procédé spécial, qui permettait d'aller vite et de favoriser l'acoustique. A cet effet, une étoffe extrêmement épaisse en bourre de soie a été fabriquée à Lyon; sur cette assiette, le décorateur a exécuté son travail au moyen de couleurs broyées à l'ail et offrant des garanties particulières de solidité. Malheureusement, l'abandon dans lequel le palais du Trocadéro a été laissé pendant l'année qui a suivi la clôture de l'Exposition, — aucun service d'entretien n'y ayant été maintenu en 1879, — a fort compromis l'existence de cet ensemble décoratif, en permettant les effets destructeurs de l'humidité sur ce staff, d'ailleurs sans grand avenir, et que des nécessités dont le peintre n'est pas responsable ont fait adopter.

La partie principale de cette importante décoration consiste dans une longue frise curviligne qui est placée entre l'archivolte du grand arc et la voûte. Cette surface de 39 mètres de longueur et de 5 mètres de hauteur a été, par exception, peinte à l'huile sur une forte toile marouflée par morceaux, au fur et à mesure de son exécution; celle-ci, toutefois, a été terminée sur place, alors qu'une véritable forêt de charpentes occupait la salle et ne facilitait

pas le jugement de l'ensemble de l'œuvre. La composition est comprise avec beaucoup de simplicité, sans perspective aérienne ni aucune préoccupation de l'effet pittoresque. On voit que le peintre a concentré ses efforts sur la recherche des grandes lignes et du style. Au dernier moment, M. Lameire a dû modifier le fond monochrome de sa frise et adopter un ton bistré, qui permît aux figures de se détacher avec franchise; il a dû également cerner les contours extérieurs des groupes d'un énorme trait en bleu de Prusse, seule couleur assez vigoureuse pour être perçue par le spectateur placé à une distance de 30 mètres. Il y a là un détail d'exécution décorative sur lequel nous appelons l'attention.

La frise de M. Lameire symbolise, au moyen d'une trentaine de figures, les nations venues au solennel rendez-vous de 1878 et accueillies par la France dans un esprit de paix et de concorde. Cette œuvre est considérable; elle représentait dignement la grande peinture monumentale dans l'enceinte de l'Exposition; nous lui devons donc l'honneur d'une complète description [1].

Au centre de la composition et assise sur un trône d'ivoire, est placée la figure de l'*Harmonie,* qui symbolise la France; son front est entouré d'une branche de laurier, couronne de l'art et de la poésie; sa main gauche tient une lyre, et sa droite se lève pour commencer les premières mesures de l'hymne qu'elle adresse aux nations de la terre.

Comme aux accords de la lyre d'Orphée, les peuples barbares, figurés par des animaux sauvages, viennent se ranger autour de l'Harmonie; le lion et le tigre, vaincus et soumis, se couchent à ses pieds.

Un Peau-Rouge de l'Amérique, nonchalamment allongé sur une peau de bison, écoute des accents qui l'étonnent et vont le subjuguer.

Les groupes des diverses nations, portant les pavillons ou les produits de leur sol, de leur art, de leur industrie, vont se réunir pour répondre à l'appel de la France.

A gauche et sur le premier degré inférieur des gradins, trois

[1] Voir *le Palais du Trocadéro,* volume illustré, sans nom d'auteur, paru en 1878 à la librairie Vve A. Morel et Cie.

figures portant l'étendard rouge semé des trois couronnes d'or de l'Union de Calmar personnifient la Suède, la Norwège et le Danemark; près d'elles, le loup d'Odin, les pins et les sommets de glace.

Vient ensuite la Hollande, sous les traits d'une robuste Frisonne à la coiffure pittoresque; elle porte sur la tête un vase à lait et tient sur son épaule la rame dont on se sert sur ses canaux, ainsi que la voile pliée d'un navire de ses lointaines colonies.

Sur le second degré, la Grande-Bretagne, dans le costume royal de l'ordre de la Jarretière, le front ceint de la couronne de saint Édouard, tient le trident symbolique de la domination des mers; sa main gauche sur l'écu aux armes d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande, avec la devise : *Dieu et mon droit.* L'empire des Indes est figuré par une tête d'éléphant aux défenses annelées et ornées de bandelettes et de perles.

A côté de la Grande-Bretagne, l'Autriche, revêtue du costume de l'ordre de la Toison d'or, s'appuie sur le bouclier timbré de l'aigle impériale à deux têtes. Près de l'Autriche, sa sœur la Hongrie a la couronne de saint Étienne sur le front et le sceptre magyar en main.

Plus loin, la Belgique porte dans les plis de son manteau une roue d'engrenage et de riches dentelles.

Au milieu de ce groupe, la Suisse, sous les traits d'un enfant, tient des fleurs alpestres et la pomme symbolique de son antique indépendance.

Sur le troisième degré, l'Italie est figurée par une jeune femme aux traits accentués, à l'opulente chevelure et couronnée des lauriers de ses grands poètes. Elle porte sur sa poitrine cette large bande d'étoffe rayée et pesante, souvenir des costumes de Byzance apportés en Italie pendant l'exarchat, et dont se parent encore les paysannes de la campagne romaine. Les bras puissants de cette figure s'appuient sur une lyre; la palme d'or de la poésie et des arts s'attache aux cordes de l'antique instrument.

A gauche de l'Italie, l'Espagne, sous les traits d'une femme couronnée, revêtue de la chlamyde des rois visigoths, tient le globe d'azur surmonté de la croix. Au-dessus de cette figure, l'étendard ibérique, timbré des armes espagnoles, avec la devise : *Non ultra.*

Au second plan, le Portugal est symbolisé par un chevalier du xve siècle, époque la plus brillante de l'histoire de ce pays.

Sur la plate-forme centrale, l'empire du Maroc est figuré par un musulman couvert d'un large cafetan, le front ceint du turban et portant fièrement l'étendard rouge au croissant d'argent dont les plis l'enveloppent.

Près du trône de l'Harmonie, l'Inde indépendante, sous l'aspect d'un rajah aux vêtements ruisselants de pierreries, à la coiffure étrange et pittoresque.

De l'autre côté, à droite, se trouvent personnifiés :

La Grèce, sous les traits d'un montagnard de l'Épire, le front rasé, les cheveux tombant sur les épaules. Il porte la petite calotte écarlate à houppe bleue ; sa double veste est bordée de lames d'argent; sous sa large ceinture se voient les plis de la fustanelle nationale. Il écoute les accords de l'Harmonie, courbe son front chargé d'un passé glorieux, et s'appuie, pensif, sur un chapiteau brisé, en tenant d'une main la lyre des bergers d'Arcadie.

Derrière lui, un jeune homme. Sur le troisième degré du gradin de gauche, à la suite, on voit : la Perse, coiffée du bonnet d'astrakan ; la Serbie, sous la figure d'une jeune fille, tenant la main de la Roumanie, placée derrière elle et vêtue du riche costume national des femmes de Jassy.

Sur le même gradin et en premier plan, la Russie, avec le splendide vêtement des anciens ducs de Moscovie, doublé de fourrures, semé d'aigles brodés et étincelant de pierreries. Sa tête porte le bonnet cramoisi surmonté de la croix ; sa main droite remet au fourreau l'épée de la dernière guerre.

Sur le second degré de droite, le Mexique avec le *sombrero*, le lasso rapide et le couteau de cuir agrémenté d'argent.

Derrière, un Quecha, coiffé de la *montera*, tient la bannière du Pérou.

Le Brésil est symbolisé par une jeune femme qui porte une couronne d'où s'échappent de longues tresses noires; elle tient le sceptre et le globe d'azur traversé par la croix de gueules des armes de l'empire.

La grande fédération des États-Unis d'Amérique est au premier

plan du dernier gradin, sous les traits d'une femme blonde couronnée d'algues marines. Elle ramène son manteau sur sa poitrine; sa main gauche s'appuie sur la hampe du pavillon de l'Union, dont les plis, zébrés de raies blanches et rouges et semés d'étoiles, l'enveloppent tout entière. Près d'elle, la proue gigantesque d'un de ses navires, quelques branches de cotonnier et les chaînes brisées de l'esclavage des noirs.

Le premier degré des gradins de droite, à la suite, porte, au fond, la Chine, personnifiée par une jeune femme abritée de son parasol, tenant un éventail et vêtue du costume des peuples de l'Asie orientale. Près d'elle, la reine de Mohéli, dans son costume étrange et sa coiffure mystérieuse, représente les divers peuples de la côte d'Afrique entre les tropiques. Une jeune Mauresque, portant sur sa tête une corbeille de fruits, symbolise les peuples de l'Afrique septentrionale.

Au-dessous des degrés et dans les deux angles formant les extrémités de la frise, on voit deux chars traînés par des chevaux fougueux : à droite, c'est l'Égypte représentée par le khédive coiffé du fez et vêtu de la tunique européenne; à gauche, c'est le Japon dans le costume national de ses habitants.

Cette vaste composition surmonte l'immense conque de l'orchestre qui a reçu l'orgue de M. Cavaillé-Coll. Sur les côtés de l'instrument, l'espace libre a été décoré de pilastres et d'entablements en pierre et en marbres dorés. La voûte a été peinte, faute de temps et d'argent, en ton bleu uni semé simplement de petites rosaces blanches serties de brun. Mais, au bas de cette voûte, on voit poindre les extrémités d'un bois sacré; cette peinture rappelle heureusement la nature, avec une forme conventionnelle de l'ordre des feuillages dont les Chinois et les Japonais ornent leurs laques admirables.

L'œuvre de M. Lameire est remarquable; son aspect a une grandeur saisissante. On y retrouve les qualités noblement décoratives qui ont fait l'éclatant succès du *Catholicon* de 1867. M. Lameire se fait une idée très haute de la peinture monumentale; son talent s'est exclusivement formé pour servir à l'interprétation de sentiments élevés. Cet artiste est avant tout un poète; en débu-

tant, il a créé un édifice imaginaire qui lui a permis de développer à l'aise un fort beau thème sur ses murailles complaisantes. Entre ses mains, le pinceau a remplacé la plume de l'écrivain dont la pensée prend tous les développements utiles sans rencontrer d'obstacles matériels; sous ce rapport, il a retrouvé la tradition des artistes du XIIIe siècle. N'est-il pas merveilleux le procédé esthétique qui donne une forme définie et en quelque sorte palpable au poème enfanté par un esprit ingénieux et une brillante imagination? Les yeux du spectateur transmettent à l'âme des sensations bien vives et d'une singulière puissance, lorsqu'ils sont invités à contempler de telles manifestations d'un idéal qui rend plus cruelles encore les tristes banalités de l'art moderne.

M. Lameire a traduit comme il convenait l'idée naturellement indiquée pour la décoration de cette frise immense. Le succès est assez complet, quant à l'ensemble, pour que des critiques sur des détails peu importants et faciles à oublier présentent un réel intérêt. Il nous suffira donc de constater un certain excès dans la perspective linéaire pour les éléments de chacun des groupes dont la composition générale est constituée, et servant à détacher ces groupes les uns des autres un peu plus que cela ne semble indispensable dans une œuvre de ce genre, qui doit être un bas-relief exprimé en peinture. L'observation la plus sérieuse qu'il soit peut-être permis d'adresser à l'artiste est d'avoir symbolisé l'Égypte ancienne et moderne au moyen d'un individu en redingote, coiffé d'un fez et conduisant un char antique : nous croyons qu'il n'était pas impossible de trouver mieux que ce pacha en petite tenue pour un pareil office.

La frise du Trocadéro a offert à M. Lameire une occasion nouvelle de nous donner la preuve de son incomparable talent à dessiner des animaux de façon très décorative. Les chevaux, le lion et le tigre sont merveilleux de grandeur, de noblesse dans le mouvement, et de simplicité dans l'exécution. On ne peut mieux faire.

M. Lameire avait exposé dans la section d'architecture une série de dessins formant un vaste projet de décoration peinte pour la cathédrale byzantine de Saint-Front de Périgueux. Cette fois

encore, la préoccupation de faire une grande œuvre, un intéressant poème, apparaît dans cette nouvelle conception, qui, par certains côtés, rappelle le *Catholicon* du même auteur. Il y a toujours, chez M. Lameire, une tendance apocalyptique, d'ailleurs pleine d'élévation, dans ses intelligentes études. Le caractère de son dessin est superbe, et l'exécution d'une simplicité qui prouve une entente parfaite de l'art monumental. Ce n'est pas ici, comme dans les compositions dites *décoratives* de nos peintres contemporains, une sobriété de modelé ressemblant fort à de la négligence et constituant certainement une grave erreur dans la pratique d'un art qui exige d'autres conditions, mais bien un procédé de dessin dérivant de lois très spéciales et approprié à l'effet d'un système de peinture ayant à remplir une fonction très précise, et dont le but essentiel est l'ornementation des formes architecturales. M. Lameire comprend les règles de son art en véritable décorateur et sait les appliquer; son dessin et sa couleur possèdent des caractères nettement définis et fort différents de ceux qui sont en usage chez les peintres de tableaux auxquels sont confiés accidentellement des œuvres décoratives. A ce point de vue, le projet des peintures de Saint-Front est magistral, comme le système iconographique témoigne de l'érudition et de l'élévation d'esprit de son auteur.

La cathédrale de Périgueux affecte la forme et les dimensions de Saint-Marc de Venise. Son plan est celui des églises grecques du Bas-Empire : une croix aux quatre branches égales, génératrice de cinq coupoles, dont l'une au centre et les quatre autres aux extrémités. La restauration, effectuée il y a peu d'années, a produit l'addition d'une abside dans le style de l'édifice, en remplacement d'une chapelle de chevet construite au XIVe siècle et qui était sans intérêt sérieux.

Dans la coupole d'entrée, M. Lameire a exprimé l'idée de la Création, mais d'une création de l'ordre métaphysique et synthétique bien plus que matériel. Les intelligences célestes formées par Dieu pour présider, sous son impulsion suprême, aux destinées du monde, sont symbolysées par les neuf chœurs des anges. A la zone inférieure est représentée la création des corps célestes.

Sur les arcs doubleaux coulent les quatre fleuves du Paradis terrestre. Dans les tympans, sont figurés les quatre éléments.

La coupole de droite est consacrée à l'Ancien Testament. Dieu donne à Moïse les Tables de la loi ; en face, le Serpent d'airain symbolise Jésus en croix ; de chaque côté, sont les Lévites, les Juges et les rois de Juda. Le Jourdain, le Nil et le torrent de Cédron, Abraham, Isaac, Jacob et Joseph occupent les arcs et les tympans.

La Loi Nouvelle trouve sa place dans la coupole de gauche. Le Saint-Esprit descend en langues de feu sur la Mère de Jésus-Christ et sur les Apôtres. Vis-à-vis, le livre des Évangiles est sur un trône autour duquel sont rangés les martyrs, les pontifes et les fidèles. Sur les arcs et les tympans sont figurés quatre docteurs de l'Église et symbolisés les fleuves de la Grâce, de la Pénitence et du sang des Martyrs.

A la coupole centrale se développe la Rédemption de l'humanité par Jésus-Christ. En regard de la scène de la mort du Sauveur, l'arbre de la science du bien et du mal étend ses rameaux dépouillés. Sur les flancs de l'hémisphère, les Nations s'avancent vers le divin Supplicié. Les grands prophètes occupent les tympans, et les fleuves de sang et d'eau qui coulent des plaies du Christ vont baigner les coupoles de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi.

Le poème trouve sa conclusion dans le Jugement dernier, qui est à la coupole de l'abside. Dieu est assis sur un trône et tient dans sa main droite le livre aux sept sceaux de l'Apocalypse. Le Fleuve de vie qui sort du trône de Dieu et de l'Agneau coule en quatre courants sur les arcs doubleaux. Dans les tympans sont figurés les symboles des Évangélistes : l'homme, l'aigle, le lion et le veau.

La conque de la voûte en berceau rappelle les paroles du psaume : *Dixit Dominus Domino meo : sede a dextris meis.* Les trente-deux faces des grands pieds-droits qui supportent les seize arcs doubleaux représentent, d'un côté, les huit grandes époques de l'Ancienne Loi et, de l'autre côté, celles du Nouveau Testament, ainsi que plusieurs figures de l'histoire religieuse de Périgueux.

L'ensemble de cette immense décoration est fort ingénieusement composé. Certes, ils sont rares les peintres capables de créer et d'exécuter un pareil programme iconographique! Mais l'ima-

gination de M. Lameire s'est emportée un peu loin et de manière à rendre peu compréhensible la signification de tous ces fleuves symboliques qui coulent trop généreusement sur les voûtes de Saint-Front. Enfin, M. Lameire a commis plus d'un pléonasme et plus d'une erreur en cette circonstance. Il semble avoir oublié que la plupart des fleuves servant aux diverses interprétations de cette partie importante de son système symbolique de voûtes figurant le ciel peuvent difficilement avoir le sens qu'il leur attribue. L'Église n'adopte que cinq fleuves dans sa poésie sacrée : le Jourdain, dont la signification précise et bien définie est le Baptême, le Géhon, le Phison, le Tigre et l'Euphrate, symboles de la Doctrine de l'Église, des quatre Vertus cardinales et des quatre Évangiles. Le Nil et le Cédron n'ont guère qu'un intérêt historique. D'ailleurs, le Fleuve de vie, ayant une seule source, qui sort du trône de Dieu, résume les différentes interprétations présentées dans le beau programme de M. Lameire, de même que sa division en quatre cours figure les quatre fleuves du Paradis terrestre. En outre, on s'explique mal le héron, l'oiseau et le cerf placés à la fois dans le ciel et dans ces cours d'eau. Il ne serait possible d'admettre le cerf, par exemple, que s'il se plongeait dans le fleuve, pour y boire, au lieu d'en sortir, ce qui lui donnerait du moins une signification employée par les iconographes, dès les temps les plus reculés. Pourquoi en faire l'animal aux abois que poursuit un cruel chasseur?

Mais notre principale objection est de l'ordre décoratif. Ces nappes d'eau, ces torrents qui coulent sur les arcs-doubleaux choquent les yeux et troublent la pensée, en produisant l'effet de cataractes ouvertes pour amener un second déluge. Il n'est pas rationnel de faire sortir ainsi des fleuves de la voûte d'un édifice; leur mouvement, nécessairement très caractérisé, n'est pas en harmonie avec l'immobilité de la construction; il offre l'inconvénient de déformer les lignes de l'architecture comme de modifier la physionomie des coupoles. Étant donnés le beau talent et l'intelligence décorative de M. Lameire, on est en droit de s'étonner qu'un artiste aussi éminent ait pu commettre une pareille erreur. En résumé, l'œuvre sur laquelle nous avons cru

devoir tant insister présente des qualités de premier ordre, égales à celles qui distinguaient le *Catholicon* de 1867, et qui ne semblent pas avoir attiré suffisamment l'attention publique.

IV

Nous admirons d'autant plus la grande allure décorative des projets de M. Lameire, ainsi que les belles qualités des peintures exécutées par cet artiste au porche de la cathédrale de Moulins et à la coupole de l'église Saint-François-Xavier de Paris, que nous considérons comme plus médiocre, sinon comme tout à fait détestable, le procédé habituellement employé, à notre époque, pour décorer les édifices publics. Nous avons dit plus haut qu'il était facile de retrouver, dans les petites scènes peintes au Moyen Âge avec les procédés perfectionnés qui avaient fait abandonner la fresque véritable et sa pénible mise en œuvre, le germe d'une réelle décadence de la décoration monumentale, lorsqu'elle comporte la figure humaine. Insensiblement, la transformation en tableaux complets affectant une indépendance à peu près absolue de l'architecture s'est opérée. Non seulement la perspective introduite dans l'œuvre peinte est venue détruire l'harmonie entre celle-ci et les formes de la construction qu'elle était cependant chargée de faire valoir, mais le souci exagéré de la réalité, un modelé et un effet de clair-obscur qui font trop saillir les figures et les scènes, et les font même sortir de la muraille en plein relief, ont amené la déchéance de ce grand art décoratif. La peinture appliquée aux édifices, recouvrant des parties planes et solides, avec lesquelles elle fait corps, ne pouvait impunément adopter ces règles nouvelles du mouvement et de l'effet basées sur une préoccupation de la vérité, qui n'a rien de commun avec les nécessités architectoniques. Ainsi que l'a fort bien dit Viollet-le-Duc : « L'art du peintre de tableaux et l'art du peintre appliqué à l'architecture procèdent très différemment. Vouloir mêler ces deux arts, c'est tenter l'impossible. Qu'est-ce qu'un tableau? C'est une scène que l'on fait voir au spectateur à travers un cadre, une fenêtre ouverte. Unité de point de vue, unité de direction de la

lumière, unité d'effet. Pour bien voir un tableau, il n'est qu'un point, un seul, placé sur la perpendiculaire élevée du point de l'horizon qu'on nomme point *visuel*. Pour tout œil délicat, regarder un tableau en dehors de cette condition unique est une souffrance, comme c'est une torture de se trouver devant une décoration de théâtre au-dessus ou au-dessous de la ligne de l'horizon. Beaucoup de gens subissent cette torture sans s'en douter; mais ce n'est pas sur la grossièreté des sens du plus grand nombre que nous pouvons établir les règles de l'art. Partant donc de cette condition rigoureuse imposée au tableau, nous ne comprenons pas une scène, représentée suivant les règles de la perspective de la lumière et de l'effet, placée de telle façon que le spectateur se trouve à 4 ou 5 mètres au-dessous de son horizon et bien loin du point de vue à droite ou à gauche..... Ou bien les peintres, comme pendant le Moyen Âge, n'ont tenu compte, dans les sujets peints à toutes hauteurs sur les murs, ni d'un horizon, ni d'un lieu réel, ni de l'effet perspectif, ni d'une lumière unique; ou bien les peintres, comme ceux du XVIe et du XVIIe siècle, ont résolument abordé la difficulté en traçant les scènes qu'ils voulaient représenter sur les parois ou sous le plafond d'une salle d'après une perspective unique, supposant que tous les personnages ou objets que l'on montrait au spectateur se trouvaient disposés réellement où on les figurait, et se présentaient, par conséquent, sous un aspect déterminé par cette place même. Ainsi voit-on, dans des plafonds de cette époque, des personnages par la plante des pieds et certaines figures dont les genoux cachent la poitrine. Il est clair, cependant, que si, dans cette manière de décoration monumentale, l'horizon est supposé placé à 2 mètres du sol, à la hauteur réelle de l'œil du spectateur, il ne peut y avoir sur toute cette surface horizontale, supposée à 2 mètres du pavé, qu'un seul point de vue. Or, du moment qu'on sort de ce point unique, le tracé perspectif de toute la décoration devient faux, toutes les lignes paraissent danser et donnent le mal de mer aux gens qui ont pris l'habitude de vouloir se rendre compte de ce que leurs yeux leur font percevoir. Quand l'art en vient à tomber dans ces erreurs, à vouloir sortir du domaine qui lui est assigné, il cesse

bientôt d'exister : c'est le saut périlleux qui remplace l'éloquence, le jongleur qui prend la place de l'orateur[1]. »

L'étrange système perspectif critiqué avec tant de bon sens par l'illustre architecte est celui que persistent à employer les peintres de nos jours, lorsqu'ils sont chargés d'une décoration monumentale. Ces artistes ne croient pouvoir mieux faire, d'ailleurs, que de se constituer les imitateurs des procédés du Véronèse, qu'ils copient, parfois, avec plus de servilité que de succès.

Est-ce à dire que la peinture décorative, tenue par son rôle spécial dans un asservissement complet par l'architecture et faite pour être le complément coloré de celle-ci, soit inférieure à l'art exclusivement imitatif, libre d'allure et obéissant à la seule volonté de celui qui le pratique? Il est impossible de l'admettre. Aucun art n'exige plus de qualités puissantes et diverses chez le peintre, qui, pour y réussir, doit en faire le but de sa carrière et s'y consacrer tout entier; il n'en est aucun dont les résultats soient plus magnifiques. On aurait tort de croire que cet art est un pur spectacle, une sorte d'amusement pour l'œil et l'esprit. Parfois, peut-être, mérite-t-il ce jugement, dédaigné qu'il est par ceux qui font de la peinture décorative accidentellement, sans convictions et sans l'intelligence de ses lois et de sa mission. Mais, seule, la peinture monumentale se prête à tous les développements d'une grande pensée, et celle-ci est exprimée d'une manière d'autant plus saisissante qu'elle l'est avec plus de soumission aux règles harmoniques qui constituent sa puissance et sa vérité, comme la haute dignité de sa fonction.

Les belles peintures du nouvel Opéra de Paris ne sont pas faites pour entamer l'exactitude de nos observations. Si remarquables que soient ces œuvres, leurs qualités essentielles se trouvent fort atténuées par la nature même du rôle qui leur est attribué. L'œil ne voit pas sans une certaine gêne ces figures charmantes, dont le rôle est de percer la construction pour s'envoler à des hauteurs où bientôt il ne pourra les suivre. Nous retrouvons ici la tradition vénitienne, qui, en réalité, supprimant les voûtes sous le prétexte

[1] *Dictionnaire de l'architecture française*, t. VI, p. 61.

de les décorer, simulait le ciel avec ses profondeurs infinies. Et cependant, malgré ces apparences d'une vision dans l'éther, des peintures ainsi comprises paraissent lourdes, en raison de leur exécution et de leur peu de logique; une coloration trop vigoureuse, un effet trop accentué, l'absence de calme dans la composition et de simplicité dans le modelé, tout contribue à donner la sensation d'un décor qui s'abaisse au lieu de s'élever et qui tend à écraser le spectateur. Mais n'insistons pas davantage sur une question jugée très différemment par la majorité des artistes et des esthéticiens.

La décoration des murs au moyen de tableaux véritables collés sur la pierre n'est pas mieux comprise, en général. Ici, la lutte se poursuit entre la peinture et l'architecture, sans aucun espoir de succès pour cette dernière, victime habituelle dans un combat où la puissance de la couleur l'empêche de triompher. Si la grandeur du style, la dimension de l'édifice et la simplicité extrême des lignes de la construction permettent aux formes architectoniques de conserver leur physionomie constitutive, néanmoins les procédés modernes de la peinture monumentale offrent encore des inconvénients considérables de plusieurs sortes. Il nous suffira de prendre comme exemple les grands et très intéressants travaux exécutés, en partie, depuis peu d'années, à ce Panthéon, qui est encore l'église Sainte-Geneviève, pour en faire apprécier la valeur.

Le premier de ces inconvénients consiste dans l'absence complète d'unité qui caractérise ces peintures, distribuées, à titre d'encouragement officiel, aux artistes les plus célèbres de France, mais dont le talent est extraordinairement dissemblable. On veut être agréable à des hommes qui honorent le pays, et l'on sacrifie à ce sentiment, d'ailleurs fort respectable, l'aspect intérieur d'un édifice, en compromettant l'heureuse réalisation d'un beau programme iconographique. En outre, l'erreur est de choisir, pour l'exécution d'un si vaste ensemble, des artistes dont le seul titre est une grande notoriété, sans faire entrer en ligne de compte, dans la somme de garanties qu'ils présentent, la compétence particulière qui est indispensable. Ces artistes sont assurément fort habiles, mais leurs études, leurs goûts, la tournure de leurs idées

ne les ont pas préparés à des travaux d'un ordre semblable. On oublie trop aisément la différence fondamentale des tempéraments et des genres. M. Meissonier a eu le bon goût de ne point accepter la commande qui lui était offerte; les autres peintres entre lesquels les travaux étaient divisés n'avaient peut-être pas les mêmes raisons de refuser la mission dont on les chargeait; mais leur choix, s'il était plus rationnel, n'en constituait pas moins, par le seul fait d'une dissemblance profonde dans la nature de leur talent, une très grave imprudence.

En résumé, on est parvenu à faire de l'intérieur du Panthéon une sorte d'exposition permanente d'échantillons variés de l'art français. Effectivement, MM. Cabanel, Hébert, Puvis de Chavannes, Blanc, Maillot, etc., représentent des manières aussi distinctes que possible de comprendre la peinture monumentale. M. Cabanel se montre là avec toute la majesté d'un talent fort distingué, sage, un peu froid et d'une correction achevée. Par contre, M. Puvis de Chavannes nous donne un spécimen complet de sa composition pittoresque, de son dessin quelque peu insuffisant et de sa coloration grise, pleine de charme, offrant, sur une toile peinte à l'huile, l'aspect d'une fresque légèrement effacée. D'autre part, M. Maillot nous présente de vigoureuses miniatures du xve au xvie siècle considérablement agrandies, et M. Blanc se propose d'y joindre une procession de personnages, sans aucun caractère, se détachant sur un fond d'or qui rappelle les mosaïques byzantines. M. Hébert a d'autres pensées, et de plus hautes. Nous y reviendrons.

N'y a-t-il pas, dans cette réunion d'œuvres si diverses, une absence certaine d'harmonie, un véritable désordre, une preuve fâcheuse du peu de respect que l'on témoigne pour la décoration si importante de l'édifice le plus populaire de France? Il eût été assurément préférable de donner la direction et la responsabilité de l'ensemble de ce grand ouvrage à l'un des artistes qui ont été primitivement choisis, M. Puvis de Chavannes ou M. Hébert, par exemple, qui représentent les deux pôles de la peinture décorative, du moins dans le sens moderne qu'on lui donne. On aurait ainsi

obtenu un résultat aussi intéressant, aussi complet que véritablement homogène dans toutes ses parties.

Les disparates que nous avons le devoir d'indiquer ont encore été accentuées par l'adoption d'une bordure unique, comme dessin et couleur, pour toutes les peintures. Exécutées sur toile, ainsi que le sont les sujets eux-mêmes, ces bordures paraissent être, à petite distance, en tapisserie, et en papier peint lorsqu'on s'éloigne et que le grain de la toile disparaît. La nécessité absolue des bordures, leur physionomie particulière et leur défaut d'harmonie avec les scènes qu'elles encadrent caractérisent nettement le vice du système décoratif qui a été adopté. L'unité de conception et d'effet n'a pas été reconstituée par le moyen d'un encadrement uniforme; au contraire, on a fait ressortir ainsi l'inopportunité de peintures comprises dans un sentiment trop réaliste et pittoresque pour leur permettre de vivre en paix avec l'architecture qu'elles sont appelées à orner. Mais le parti général de ces fausses fresques est également critiquable en ce sens que les scènes sont coupées par les larges colonnes à demi engagées de la construction. Ces colonnes cannelées comptent énormément dans la décoration intérieure, et l'œil ne parvient pas à en faire abstraction pour ne voir que les sujets dont les éléments sont dispersés plus qu'il ne convient. D'ailleurs les bordures, dont l'effet est si médiocre par leur contraste excessif avec le modelé des figures et la perspective des fonds, passent imperturbablement derrière les gros piliers, ce qui choque le regard.

Certes, on a eu raison de glorifier la légende de l'enfance de sainte Geneviève, peinte dans la nef, sur la muraille de droite, par M. Puvis de Chavannes. Le goût public, qui, en matière d'art, ne se trompe jamais complètement, a consacré ce fait que le genre de cet artiste était préférable à celui de ses habiles confrères dans la décoration de l'œuvre de Soufflot. Que l'on suppose un instant M. Puvis chargé d'exécuter, pour l'intérieur entier du Panthéon, des scènes à plus petite échelle, se tenant sagement dans l'espace indiqué par l'entre-colonnement, entourées d'une étroite bordure qui en déterminerait les limites, et l'on obtiendrait une décoration rationnelle, en parfaite harmonie avec le caractère de l'architecture.

Peut-être serait-il permis de préférer un autre système, mais il y aurait de la mauvaise grâce à formuler une critique qui serait une condamnation.

Nous avons en M. Hébert un peintre animé d'intentions excellentes, qui a eu conscience de l'infirmité de la peinture contemporaine dans la décoration monumentale. M. Hébert a fort bien compris que le procédé en usage pour peindre les grandes églises était absolument faux. Saint-Sulpice de Paris en est le type achevé. Delacroix, Hesse et d'autres de moindre valeur s'y heurtent dans une complète discordance. Toutes les notes de la palette, les plus faibles comme les plus vigoureuses, s'y mêlent sans se confondre et sans produire l'harmonie toujours recherchée. Les genres les plus divers s'y réunissent dans un éclectisme qui est bien, en ce cas, la plaie vive de l'art monumental.

Or, chargé de la décoration de la voûte du chevet de Sainte-Geneviève, et voulant démontrer qu'il y avait mieux à faire que ces apparences de fresques, traitées de manière si différente et sans lien entre elles, M. Hébert a voulu que sa composition fût exécutée en mosaïque d'émail. Un pareil désir était d'une admirable audace chez cet élève de Paul Delaroche, que son éducation ne semblait nullement avoir préparé à une évolution de cet ordre. Après quelques hésitations, dues à une profonde surprise, l'Administration des beaux-arts s'est décidée à admettre les exigences inattendues de l'artiste. Il n'y avait pas, certes, un grand inconvénient à introduire ce nouvel élément décoratif dans un édifice que la division du travail transformait en musée. Cette œuvre considérable n'est pas encore exécutée dans sa partie la plus importante; mais si le projet n'en est pas abandonné, par suite de la désaffectation, que l'on dit prochaine, du monument, aujourd'hui consacré au culte, on peut être assuré d'un résultat extrêmement intéressant. Les bordures, faites en mosaïque par les ouvriers spéciaux de la manufacture nationale de Sèvres, sous la direction de l'habile M. Poggesi, et déjà presque terminées [1], resteraient, d'ailleurs, comme un témoin de la tentative très intelligente de

[1] Juin 1881.

M. Hébert. Nous souhaitons vivement que l'on se presse. Il nous tarde de voir traduites en mosaïque d'émail les belles et colossales figures d'inspiration byzantine que le peintre éminent a tracées sur l'emplacement même de l'œuvre définitive. M. Hébert a noblement composé son sujet; il a étudié avec fruit les superbes absides du haut Moyen Âge, encore si nombreuses à Rome, et il a su comprendre les avantages incomparables du merveilleux procédé de décoration monumentale que les Grecs du Bas-Empire ont introduit dans notre Occident latin.

V

Les toiles marouflées sur les murs et les voûtes des édifices pour les décorer nous semblent le signe certain d'une véritable déchéance de la peinture monumentale. Les artistes ont voulu rendre leur travail facile et n'ont rien trouvé de mieux que de l'exécuter à l'aise, chez eux, loin des regards indiscrets, dans un atelier bien chauffé en hiver et sans la nécessité de se transporter chaque jour sur l'emplacement que leur œuvre doit occuper. Ils ont ainsi amené la décoration murale à la condition d'un tableau qui, au lieu d'être encadré d'or pour figurer au salon, est collé et cloué sur la muraille d'une église, d'un théâtre ou d'un palais, de façon à simuler une peinture exécutée directement sur la pierre. Quand le tempérament du peintre s'y prête, l'œuvre se ressent d'une certaine soumission à quelques-unes des règles élémentaires de l'art décoratif; mais, le plus habituellement, un pareil souci n'est que fort peu accusé. Chacun entend à sa façon ces nécessités d'un ordre spécial. Le peintre a bien moins dans l'esprit l'ornementation intérieure d'un monument que le désir de créer une œuvre personnelle, d'après des idées arrêtées à l'avance et sans obéissance réelle aux exigences particulières indiquées par le caractère de la construction; il estime que la forme et les dimensions de l'espace qu'il doit décorer constituent à elles seules une entrave suffisante à la liberté de son pinceau; il ne lui plaît guère de subordonner son œuvre à celle de l'architecte, ainsi qu'aux convenances, assez ignorées de lui, du style et de la destination.

Nous devons convenir que les résultats ne sont pas sensiblement supérieurs lorsque l'artiste croit faire une importante concession aux lois décoratives, qu'il soupçonne, en exécutant ses peintures sur place. Son esthétique reste la même, malgré d'excellentes, mais très vagues intentions, qui ne reposent pas sur la base solide d'études spéciales et sur le sens exact de l'art monumental. Des peintures ainsi comprises sont des tableaux où le besoin d'un certain réalisme et la manie de la perspective se font jour. Un peintre s'imagine trop souvent faire de la décoration en se bornant à modeler un peu moins ses figures qu'il ne le ferait sur une toile destinée à être encadrée, oubliant ou ne sachant pas que la conception doit en être fort différente dans l'ensemble et les détails. Il y a donc un mince bénéfice à exiger, pour l'exécution des peintures murales, l'emploi des divers procédés en usage, consistant à mélanger avec les couleurs divers ingrédients qui permettent d'obtenir le mat absolu. Du moins, ces procédés de peinture à la cire, à l'huile mitigée d'essence de térébenthine ou même au silicate, fort prisé des Allemands et des Belges sous le nom de *Wasserglass*, offrent-ils des garanties sérieuses de solidité? Assurément non. Ces moyens de décoration ne présentent, sous ce rapport, aucun avantage bien réel, et ils ne sont pas supérieurs à celui du marouflage des toiles ni à l'application des couleurs sur une assiette de lait de chaux. Aucun d'eux n'est susceptible de résister aux efforts incessants de l'humidité sous un climat septentrional. Un nombre d'années plus ou moins considérable, suivant le cas, mais assurément beaucoup trop limité, est assigné à l'œuvre du peintre, atteinte d'anémie incurable, peu de temps après que la vie lui a été donnée, et dont l'existence est condamnée à être assez courte.

La peinture émaillée par la vitrification s'indique d'elle-même comme remplissant seule les conditions de solidité requises dans les contrées du Nord. Ici, nous devons ouvrir une parenthèse, qui, d'ailleurs, ne nous fait pas sortir de notre sujet.

L'Exposition universelle de 1878 a prouvé qu'il y avait enfin, dans la plus grande partie de l'Europe, et principalement en France, un mouvement fort sérieux en faveur de la décoration polychrome,

pour l'extérieur comme pour l'intérieur des constructions. Pendant plusieurs siècles, nous avons cru que l'architecture monochrome était l'idéal de l'art, et que la coloration des édifices publics ou privés constituait un rêve peu réalisable ou une marque d'infériorité. Nous commençons à nous guérir de ce singulier préjugé. La terre cuite aux tons variés est venue s'affirmer à l'Exposition sous diverses formes, pour donner la démonstration de ses magnifiques propriétés décoratives. Le vestibule du pavillon des Travaux publics installé au Champ de Mars présentait une intéressante alternance de briques bleues et blanches, formant à la fois l'élément constructif et un procédé charmant d'ornementation. La jolie gare du chemin de fer de l'Ouest, au Champ de Mars, due au talent de M. Just Lisch, est également un spécimen remarquable d'architecture en briques de couleurs variées. Les tuiles vernissées offrent aussi un moyen de couverture très riant et admirablement solide, quand on sait s'en servir, ce qui est rare, les combinaisons de dessin généralement en usage étant à trop grande échelle, comme la coloration d'une crudité hors de propos. Les remplissages de la construction en fer du palais du Champ de Mars nous ont donné un bien curieux spécimen du système polychrome qui peut être employé pour égayer cette architecture spéciale, noire, triste, mais si utile en notre temps. La grande porte, composée par M. Sédille et formant l'entrée sud du grand pavillon des Beaux-Arts, montrait à quelles applications superbes l'art de terre pouvait prétendre. Il convient de faire remarquer que ces essais de polychromie sont encore défectueux, car les motifs d'ornement ne sont pas toujours bien choisis, ni à une échelle très juste. Cependant leur succès a été franc, et, en somme, fort mérité. M. Parvillée, un artiste plein de foi et de mérite, commence de son côté à récolter les fruits d'une longue et persévérante pratique ; ses faïences de style persan sont remarquables dans leur application monumentale ; les couvertes colorées dont il se sert, lui permettant de peindre par juxtaposition ou par mélanges, sont admirées à juste titre ; l'empâtement d'engobe sur lequel la couleur est posée pour le travail des reliefs est une merveille. Enfin, tout le monde se souvient des énormes placages en terre cuite peinte, représentant des figures allégoriques, que

MM. Deck et Boulanger ont exécutés, d'après M. Ehrmann, pour orner la façade nord du bâtiment des Beaux-Arts; malheureusement, ces personnages, qui symbolisent les arts, ont le tort de ne pas être traités de façon vraiment décorative; leur aspect est beaucoup trop celui de tableaux vernis à outrance que l'on aurait incrustés dans le mur du pavillon. Les fonds de paysage, avec leurs arbres centenaires de grandeur naturelle et d'une vérité trop évidente, choquent les yeux en témoignant de la fausseté du principe esthétique qui a guidé le peintre et les habiles potiers.

De pareilles compositions, très colorées et exécutées avec cette préoccupation excessive de la réalité, qui est si peu favorable à la peinture monumentale, comptent infiniment trop dans l'architecture. Ce serait une grave erreur que de substituer à la monochromie triste, froide et systématique, une polychromie intense obtenue par ces grandes plaques vernissées, qui étonnent et qui enlèvent aux formes architectoniques la meilleure part de leur intérêt. Si l'on veut que la céramique décorative appliquée aux constructions produise de bons résultats, il sera nécessaire d'en limiter l'emploi, de manière à ne faire aucun tort à la physionomie d'un édifice, comme il faudra modérer la vigueur des colorations, non pas par l'adoption exclusive de tons pâles, mais en introduisant une forte proportion de tons rompus et neutres dans la palette du peintre. Celui-ci disséminera davantage ses notes énergiques, afin de les faire valoir, et les placera là où elles seront utiles pour donner l'accent qui conviendra, suivant le cas, à son œuvre décorative. A cela, double avantage : ce genre de peinture monumentale par la céramique, dont la crudité, l'éclat et le miroitement uniforme sont extrêmes, sera d'autant plus agréable aux yeux qu'une certaine modération dans l'intensité des colorations sera admise. En outre, cette sobriété, purement relative, diminuera, au moins en apparence, les effets destructeurs de l'humidité, qui reste le fléau de notre décoration, même avec la faïence émaillée, en maintenant une harmonie générale qu'une coloration trop puissante ne pourrait faire espérer. M. et Mme Braquemond l'ont compris, à leur manière, en imitant, par un procédé spécial, le flou, le velouté et le mat de la fresque dans leur tableau, de près de 50 mètres super-

ficiels, en faïence peinte, représentant les Muses de l'art, qu'ils ont exposé au Champ de Mars.

Il est loin de notre pensée de poser ici des règles de décoration polychrome au moyen de la terre cuite émaillée. Mais on nous permettra de rappeler à quelles harmonies charmantes et à quels effets, rendus grandioses par leur simplicité même, on peut parvenir, en limitant le nombre des couleurs dans la peinture monumentale. Le noir et le blanc, auxquels s'associent discrètement soit le rouge, soit le bleu, ou le vert, ou le jaune, constituent un élément décoratif d'ordre supérieur. Ainsi, trois ou quatre tons au plus, disposés avec une entente suffisante de la coloration, produisent de merveilleux résultats. Les essais d'architecture colorée qui, en ces dernières années, ont été tentés à Paris même, auraient eu un succès qu'ils n'ont pas obtenu, si cette loi élémentaire, bien connue des peintres du haut Moyen Âge, avait été observée.

On ne peut oublier qu'une décoration extérieure souffre des intempéries, à ce point d'être condamnée à une destruction rapide, que la qualité parfaite de la matière employée pour servir d'assiette et celle de l'émail peuvent seules retarder dans une proportion plus ou moins notable, mais insuffisante. Or la terre cuite résiste mal à l'action de l'eau, dans notre Occident. Toutefois, en la soumettant à une cuisson très forte, on obtient une durée beaucoup plus grande; mais alors les couleurs dont on la décore s'altèrent à cette haute température. Les terres les moins solides sont celles qui se décorent le mieux, et ce sont les plus belles colorations qui se détruisent le plus facilement. Il y a là un cercle vicieux, dont il est presque impossible de sortir. Néanmoins, les faïenciers d'art sont parvenus, dès 1878, à cuire plus fort et à donner des produits qui résistent plus énergiquement qu'autrefois à l'humidité, à la gelée, aux influences diverses de l'atmosphère; mais le problème n'est pas encore résolu d'allier la cuisson parfaite à l'emploi des couleurs riches et brillantes, un petit nombre de celles-ci pouvant résister à une température élevée [1]. Nous ne trouvons donc pas

[1] Lire, à ce sujet, les savantes considérations (qui confirment notre appréciation personnelle) de MM. de Luynes et Dubouché, dans leur excellent Rapport sur la classe 20 à l'Exposition universelle de 1878.

dans la céramique toutes les garanties que nous devons rechercher pour rendre très longue la durée de la décoration monumentale polychrome, au moins à l'extérieur des grands édifices publics, car il faut être moins exigeant en ce qui concerne l'ornementation des constructions domestiques, dont l'existence est éphémère. On ne peut, d'autre part, appliquer ce genre de peinture à l'intérieur des monuments, où il ne saurait donner de bons résultats, quant à l'effet décoratif. En résumé, ses inconvénients sont nombreux au dedans comme au dehors; il est inutile d'y insister; qu'il nous suffise de rappeler sa crudité, son miroitement, ainsi que l'imperfection de la planimétrie des carreaux et, surtout, l'impossibilité de faire disparaître les joints comme le défaut des raccords, d'autant plus apparents que les dimensions des pièces les rendent plus sensibles.

Il existe un procédé de peinture vitrifiée bien supérieur au précédent, et que de récents perfectionnements appellent à un grand succès, si des décorateurs habiles veulent et savent s'en servir. Ce procédé est celui de la peinture sur lave, inventée, sous la Restauration, par l'ingénieux chimiste Mortelèque, employée par Jollivet et les frères Balze, mais abandonnée depuis longtemps, en raison des difficultés extrêmes de son exécution, ainsi que de la fausse et trop ambitieuse application qui en était faite. La très grande dimension des plaques de lave et leur planimétrie parfaite, le mat absolu de la peinture et l'inaltérabilité qui caractérise ce genre de polychromie vitrifiée permettent d'espérer des résultats considérables et véritablement nouveaux qui pourraient avoir une influence sérieuse sur l'architecture de notre temps.

Malheureusement, les facilités mêmes qui sont offertes par les moyens nouveaux d'exécution, — une sorte de barbotine contenant de la poudre de lave, — suffiront, comme toujours en semblable cas, à faire dévier ce système de décoration de la voie qui lui est naturellement tracée. Dès que le peintre dispose d'une palette chargée de tons beaux et nombreux, et qu'aucune entrave n'est apportée à la liberté de son pinceau, il transforme l'œuvre purement décorative en un véritable tableau. Nos artistes sont trop savants pour être naïfs et, par conséquent, décorateurs dans le sens exact du

mot. Il faut posséder un sentiment particulier et très developpé de l'art monumental pour triompher de la tentation de trop bien faire et de pousser plus loin que de raison l'imitation banale de la réalité. Bien peu y réussissent. Les autres se laissent entraîner, ou ne comprennent pas la nécessité des moyens simples et de la convention décorative. Lorsqu'il s'agit seulement d'ornementation, de bons résultats sont souvent obtenus ; mais il n'en est pas de même avec les compositions dans lesquelles la figure humaine est introduite, et aussi l'élément pittoresque. Une certaine barbarie dans le procédé mis en œuvre pourrait seule, jointe à quelques difficultés matérielles d'exécution, présenter des garanties, quant au but à atteindre. Il y a là une loi bizarre, qu'un grand sens et une volonté formelle permettraient cependant de ne point poser, si nos peintres décorateurs avaient une autre éducation, et s'ils n'abusaient pas des facilités offertes par les procédés perfectionnés actuellement en usage ; si, enfin, ils appliquaient avec sagesse les règles immuables de leur art. La peinture monumentale en mosaïque d'émail, dont nous allons parler, réunit précisément ces conditions assez singulières de succès auxquelles il vient d'être fait allusion ; elle a, en outre, le privilège d'une solidité incomparable, lorsqu'elle est exécutée avec intelligence.

VI

Ainsi que l'a écrit un auteur [1] peu suspect de tendresse exagérée pour les procédés archaïques de l'art, « cet art de la mosaïque est par essence éminemment décoratif : il ennoblit et relève ce qu'il traduit, sans compter que l'éclat, la richesse, la solidité de la matière se marient admirablement aux lignes architecturales. »

Il est vraiment difficile de comprendre que l'on ait persisté, en France et dans toutes les contrées où le soleil se montre beaucoup plus discret que la pluie, à couvrir les murs et les voûtes des édifices publics d'œuvres peintes fort coûteuses, que l'humidité, sans parler d'autres causes de destruction, condamne à disparaître dans un délai relativement court. On ne voit pas les raisons qui ont pu

[1] L. Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, première série, p. 297.

empêcher, au centre et au nord de l'Europe, l'adoption du seul procédé susceptible d'offrir ces conditions essentielles d'effet et de longue durée de la peinture monumentale. Il y a quelques années encore, peu de personnes semblaient connaître l'art de la mosaïque d'émail. Quelques antiquaires en parlaient bien de temps à autre, mais la question ne sortait pas du cercle de la curiosité archéologique et de la science iconographique, représentée à très haute dose dans les nombreuses peintures de ce genre qui existent en Italie, en Sicile et en Grèce. On ne semblait pas admettre que cette question pût être utilement discutée au point de vue de l'application dans les édifices, que de la théorie il fût possible de passer résolument à la pratique.

Si les artistes qui visitent Ravenne, Venise, Rome, Palerme et Monreale étaient des archéologues; si, par conséquent, ils se montraient plus soucieux de tous les enseignements d'un passé glorieux pour l'art, au lieu de limiter le champ de leurs études, en vertu de certaines traditions d'école, l'examen attentif des monuments anciens de la longue période intermédiaire entre l'Antiquité et la Renaissance modifierait les idées étroites qu'une éducation officielle leur a inculquées. De même que ces artistes, les amateurs et la plupart des écrivains spéciaux ont longtemps dédaigné notre art national, si riche et si fécond, ou même s'en préoccupent à peine, aujourd'hui encore; de même, bien peu d'entre eux se sont avisés d'étudier les nombreuses peintures émaillées de l'ordre monumental que le Bas-Empire et le Moyen Âge nous ont léguées. Plus rares encore sont ceux qui, convaincus des applications possibles et merveilleuses de la mosaïque dans les monuments modernes, ont tenté de l'y introduire réellement. Toutefois, dès 1852, un architecte de grand talent et de sens éclairé projetait une vaste décoration de ce genre pour la nouvelle cathédrale de Marseille, la plus grande église construite au XIXe siècle. La mort de Vaudoyer est venue remettre l'œuvre importante de l'ornementation de l'édifice déjà construit en d'autres mains habiles[1] : un commencement d'exécution se réalise aujourd'hui même en ce sens.

[1] M. Henry Révoil, architecte des monuments historiques de la Provence.

Mais il a fallu d'abord toute l'audace de M. Ch. Garnier, ainsi que la persévérance de M. Hébert, pour faire entrer l'art de la mosaïque dans la pratique véritable.

S'il est un pays où la mode est souveraine et s'étend à tout, même à certaines choses qui, par leur nature même, semblent devoir lui échapper, la France est assurément ce pays-là. Il a suffi, par exemple, que M. Charles Garnier eût l'idée, d'ailleurs très heureuse, de peindre en mosaïque d'émail la voûte de l'avant-foyer de l'Opéra, pour que le monde des artistes et des amateurs se préoccupât enfin d'un art absolument méconnu par lui jusqu'au jour mémorable où le nouveau temple de la musique et de la danse ouvrit ses portes à une foule enthousiaste. Il est donc entendu que la peinture en mosaïque attire maintenant l'attention publique; mais il a fallu pour cela que l'essai fût tenté à l'Opéra, où la foule va plus volontiers qu'à l'église, car il eût été inaperçu dans celle-ci, tandis que l'impression produite fut considérable, grâce au succès bruyant obtenu par l'œuvre de M. Garnier. L'éminent architecte, fier de ce succès, a eu raison d'écrire les lignes suivantes[1] : « Je suis arrivé au but que je me proposais depuis quinze ans, et si j'ai donné tant de détails sur une chose qui, en somme, paraît peu importante, c'est que je considère comme un de mes titres d'honneur l'introduction en France de ce genre merveilleux de décoration; et je crois avoir, par ce fait, rendu un service signalé à l'art décoratif. Ce que j'ai fait est pourtant bien simple; il a fallu un concours heureux de circonstances pour m'y amener; mais réellement je suis bien plus heureux et bien plus fier d'avoir pu vaincre un peu la routine que d'avoir édifié telle ou telle partie du monument, qui, cependant, est plus appréciée du public. »

Cette belle mosaïque de l'avant-foyer de l'Opéra, exécutée par MM. Facchina et Mazzioli, avec des émaux qu'ils ont dû faire venir de Venise, a coûté la somme modeste de 162 francs le mètre carré; mais les médaillons, dessinés par M. de Curzon et renfermant des figures dont les nus présentaient des difficultés spéciales, ont dû

[1] Charles Garnier, *le Nouvel Opéra de Paris*, p. 276.

être confiés aux soins de M. Salviati, de Venise. La petite échelle de ces médaillons et leur surface totale insignifiante ($2^m,50$) en ont porté le prix à 400 francs le mètre superficiel. Même dans ces conditions, une semblable décoration ne constitue pas une dépense excessive. M. Garnier remarque avec raison, dans son curieux ouvrage sur l'Opéra, qu'une peinture de même genre exécutée entièrement de la main de l'artiste, sur toile ou par tout autre procédé, aurait probablement coûté plus cher. On croit, à tort, que la mosaïque d'émail est d'un prix peu abordable. Si ce système de décoration se développait sérieusement, il est évident que l'on parviendrait à établir un tarif fort modéré. La diminution des prix est maintenant facilitée par la fabrication, à Paris même, chez MM. Martin, Appert, Pâris et quelques autres chimistes spéciaux, d'émaux variés qui ne le cèdent en rien aux produits vénitiens.

En certains cas, le progrès consiste à faire revivre des choses oubliées; c'est marcher en avant, parfois, que de paraître retourner en arrière. M. Garnier a donné la preuve de la transformation rapide de ce paradoxe en vérité reconnue. Il lui a suffi, pour devenir un novateur, de savoir profiter des leçons du passé, et de les appliquer avec discernement, en conservant la mesure que les convenances actuelles obligent à garder. S'il avait été absolument libre de faire ce qui lui plaisait le mieux, l'ingénieux architecte aurait étendu bien davantage encore l'application du moyen décoratif qui nous occupe en ce moment, car il déclare avoir rêvé une place infiniment plus belle à l'Opéra pour honorer comme elle le mérite la peinture en mosaïque. Sans les difficultés de prix qui lui ont été opposées dès l'origine de son œuvre et les commencements de son rêve, quand les moyens d'exécution lui manquaient, et sans la crainte justifiée des refus à essuyer de la part de l'Administration, M. Garnier aurait traduit en mosaïque d'émail la décoration du plafond de la salle. C'eût été d'une magnifique audace. Mais une place d'honneur plus rationnelle, peut-être, sinon au point de vue très discutable des nécessités de l'acoustique, du moins sous le rapport du besoin de ménager l'effet de la décoration de la scène par une certaine modération dans la richesse de l'ornementation

de la salle, se trouvait indiquée au grand foyer public. Il est aisé de se figurer la magnificence de ce foyer, où la sculpture en carton-pierre aurait été remplacée par de beaux marbres mêlés à des motifs émaillés, et dont la voûte, peinte par M. Baudry, salie et enfumée après quelques mois, eût été exécutée en mosaïque. Le succès de la galerie intérieure se fût centuplé par une semblable décoration, rappelant les récits fantastiques des contes qui ont bercé notre enfance.

Il semble que M. Baudry ait eu la plus heureuse des inspirations en prenant la précaution d'exposer son œuvre à l'École des beaux-arts, car il devint impossible de la bien voir et de l'apprécier, dès qu'elle fut mise à sa place définitive. Cette peinture n'est pas conçue assez décorativement, c'est-à-dire avec une suffisante simplicité de composition et de dessin, pour produire tout l'effet désiré. Mais voici que ce grand ouvrage, subissant l'influence d'une lumière artificielle trop vive, de la poussière et, surtout, des vapeurs du gaz concentrées en couches épaisses à la voûte d'une galerie sans ventilation proportionnée aux besoins, est menacé d'une destruction à peu près complète dans un avenir prochain. Il a été question, à plusieurs reprises, de faire la copie de ces peintures, afin de sauver l'œuvre originale, qui serait placée dans un musée. Ne conviendrait-il pas d'exécuter cette reproduction en mosaïque, avec les modifications nécessaires? On aurait ainsi une décoration qui résisterait indéfiniment à l'action délétère du gaz et aux autres causes destructives qui ont été si souvent signalées par la critique. Un simple lavage, effectué à de longs intervalles, suffirait pour rendre perpétuels la fraîcheur et l'éclat de cette grande surface émaillée. On objectera qu'un semblable procédé entraînerait à une dépense excessive. On se tromperait en l'affirmant, car, dans l'intérêt même de l'effet décoratif, il serait indispensable d'interpréter l'œuvre de M. Baudry, de simplifier le modelé, au lieu de tenter une copie littérale. Les frais de main-d'œuvre seraient ainsi très sensiblement diminués. Puis, l'opération achevée, on n'aurait plus à y revenir, tandis qu'une copie peinte sur toile nécessiterait de fréquentes et coûteuses retouches.

L'heureuse initiative de M. Charles Garnier a produit des résul-

tats immédiats. Étant éveillée l'attention du public artiste, et le succès de l'intéressante décoration de la *loggia* et de l'avant-foyer se trouvant consacré par les encouragements donnés aux mosaïstes de l'Opéra, — qui ne tardèrent pas à obtenir un certain aliment à leur activité dans les travaux alors en cours d'exécution à Paris, — le gouvernement français voulut, à son tour, développer l'étude d'un art inconnu dans notre pays et à peine remis en honneur dans les contrées qui le pratiquaient autrefois. A cet effet, la création d'un atelier de mosaïque à la manufacture nationale de Sèvres fut décidée. On fit, en 1875, pour la mosaïque à son réveil, ce qui avait été essayé, en 1826, pour la peinture sur verre renaissante. La tentative de Denon, directeur général des musées, faite en 1807 sur l'ordre de Napoléon Ier, mais limitée à la mosaïque de marbre pour le revêtement du sol, fut ainsi renouvelée en faveur de la grande peinture décorative en émail. Espérons que le nouvel atelier aura plus d'avenir et une meilleure fortune que celui du premier Empire, François Belloni, après quelques travaux exécutés au Louvre, ayant dû se plaindre, dès 1810, de l'état précaire de l'établissement qu'il dirigeait avec honneur et pressentant déjà, à cette époque, sa suppression prochaine.

Trois ou quatre jeunes mosaïstes constituent donc, sous la direction de M. Poggesi, artiste spécial formé au célèbre atelier du Vatican, le noyau d'une petite école d'où l'on espère voir sortir une succession de praticiens habiles, qui, à l'exemple des élèves peintres verriers de Sèvres sous Louis-Philippe, formeraient des établissements privés et donneraient à l'art de la peinture en mosaïque tout l'essor désirable. Malheureusement, l'État ne fait pas les sacrifices nécessaires pour donner à sa création nouvelle le développement qui pourrait produire les résultats espérés. Un crédit annuel de 25,000 francs est suffisant tout au plus pour permettre à l'atelier de végéter. Une frise de 3 mètres de long sur 1m,75 de haut, représentant une tête de Minerve, accompagnée de vases et de fourneaux qui symbolisent la céramique, et placée à la façade de la manufacture de Sèvres; les incrustations, à la manière romaine, de deux ou trois colonnettes, et quelques autres menus ouvrages représentaient, en 1878, la totalité des travaux des mo-

saïstes de notre établissement national. Si l'on y ajoute les bordures, encore inachevées (en juin 1881), de la décoration de la voûte absidale de l'église Sainte-Geneviève, on connaîtra la production entière de l'atelier pendant les cinq ou six années qui ont suivi sa naissance. Mais, si l'œuvre considérable entreprise sous l'inspiration de M. Hébert est menée à bonne fin et avec une promptitude convenable, on devra se montrer satisfait et applaudir au premier résultat sérieux que l'introduction, dans la manufacture de Sèvres, d'un élément étranger à l'antique fabrication de la porcelaine aura fait obtenir, l'atelier de peinture sur verre n'y ayant pas réussi, et sa suppression, en 1853, n'ayant causé aucun regret.

Il est fâcheux d'avoir à constater l'insuffisance des mesures prises par le gouvernement français, lorsqu'il s'avise d'accorder son patronage à la résurrection d'un art dont l'utilité est manifeste. La constitution de l'atelier de mosaïque de Sèvres ne présente pas les conditions de succès indispensables à la gravité d'une fondation nationale. Cet atelier existe, mais la confiance dans sa vitalité est assez médiocre. Sa production est trop minime pour justifier moralement les crédits, si mesquins cependant, qui lui sont accordés. Enfin, le caractère enseignant qu'on a voulu lui attribuer ne se dessine pas de façon à expliquer, par ce moyen, une institution d'État. Sans donner à l'atelier officiel de mosaïque une importance que les travaux à exécuter dans quelques édifices publics ne permettraient peut-être pas de soutenir indéfiniment, le remède à cette insuffisance certaine serait de constituer une grande école de peinture décorative, dont le procédé superbe de la mosaïque d'émail et de marbre serait une division, au lieu d'être, comme aujourd'hui, son unique élément. Nous reviendrons sur ce sujet en donnant la conclusion de ce travail.

Il est impossible de dissimuler la grosse déception éprouvée par tous ceux qui s'intéressent au développement de l'art de la peinture monumentale, en constatant l'abstention complète de l'atelier de mosaïque de Sèvres dans le concours universel et international de 1878. Dès 1876, lorsque l'Exposition fut décidée, il eût été facile d'entreprendre l'exécution d'une figure et d'un morceau d'ornement, pour affirmer l'existence du nouvel atelier et servir

d'enseignement comme de stimulant à l'initiative privée, qui en a besoin, la France n'ayant envoyé au Champ de Mars que des fragments de mosaïque peu importants, et leur exécution laissant fort à désirer. Nous devons regretter la tendance déplorable de plusieurs fabricants, qui remplacent les cubes en pâte d'émail par de petites pièces de verre véritable, mince et transparent. La crudité chatoyante de ce genre de mosaïque est extrême et dénature son effet. Le petit musée des arts décoratifs installé au palais des Champs-Élysées depuis deux ans possède actuellement ces échantillons de mauvaise peinture en mosaïque, qui donnent l'idée la plus fausse de ce merveilleux procédé de décoration monumentale.

Le grand art de la mosaïque était donc représenté principalement, à l'Exposition universelle de 1878, par d'assez bons spécimens dus aux pays étrangers. L'atelier spécial de l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg et celui de M. Salviati, de Venise, ont retrouvé, en 1878, leur succès de 1867, mais sans accuser les progrès que l'on était en droit d'espérer, après un supplément d'expérience et d'études de onze années. Et cependant, nous croyons ces progrès nécessaires à l'avenir des deux établissements qui, les premiers, ont fait revivre la mosaïque d'émail. A Venise, M. Salviati n'est plus seul. La grande Société générale des verreries et mosaïques de Venise et Murano lui fait une concurrence redoutable, à laquelle vient s'ajouter celle, fort importante déjà, de la Société Musiva et d'autres ateliers qui se multiplient en Italie, en Angleterre et en France.

Une des causes principales du peu de progrès accompli par la peinture en mosaïque consiste dans le procédé moderne d'exécution que le besoin de faire vite et à bon marché a obligé les *fabricants* d'adopter. Les moyens mécaniques et perfectionnés à outrance envahissent tout. Ainsi, au lieu de peindre directement sur le mur en appliquant les cubes d'émail, comme on le ferait par les touches du pinceau, — ce qui est la seule manière d'obtenir un résultat assuré, — on exécute la mosaïque à l'atelier, loin de l'édifice à décorer, en employant un procédé que nous condamnons, car il fait descendre au rang de métier banal un art admirable, qui

doit occuper une des places les plus élevées dans la hiérarchie décorative. En voici la description résumée. Dans une caisse de métal, dont les bords ont environ 5 centimètres de hauteur, on coule du plâtre fin. Sur cette aire plane on trace le dessin d'un fragment de la mosaïque d'après le carton. L'ouvrier entame le plâtre à l'aide d'un burin, et remplace à mesure les vides formés ainsi, par de petits cubes d'émail, sur une couche de sable fin et onctueux, légèrement humide. La surface des cubes, placés les uns à côté des autres, est réglée au moyen d'un niveau. La mosaïque à exécuter, ayant presque toujours des dimensions assez considérables, on la divise en sections dont la forme est déterminée à l'avance, et, ensuite, on assemble les fragments deux à deux pour les unir exactement, ce qui oblige à des retouches, c'est-à-dire à remplacer certains cubes par d'autres permettant l'harmonie complète sous tous les rapports. Le morceau de mosaïque de la dimension du châssis étant achevé, on colle à sa surface une feuille de papier, qui doit être absolument adhérente à tous les cubes d'émail. Puis on retourne la caisse, le lit de sable onctueux est enlevé, et il reste, après avoir transporté tous les morceaux de mosaïque sur place, à les appliquer sur une couche de ciment composé de chaux, de pouzzolane et de brique pilée. Ce mortier bien pris, les cubes y restent solidement fixés. On enlève alors, en l'humectant, le papier ou la toile dont on s'est servi pour maintenir les cubes, et la mosaïque apparaît.

Ce procédé donne naturellement une régularité parfaite dans le placement des cubes. C'est à peine si les joints sont visibles à une petite distance. Mais on obtient ainsi un résultat détestable pour l'effet décoratif dans les peintures de l'ordre monumental, l'uniformité trop grande de la surface émaillée ayant besoin d'être rompue par l'irrégularité et même une certaine fantaisie du travail opéré directement sur le mur par la main de l'artiste. L'imperfection intelligente du procédé d'exécution est bien préférable à cette perfection, en quelque sorte mécanique, qui caractérise la mosaïque contemporaine, celle-ci ne permettant pas au praticien la part d'initiative qui doit lui être accordée. Nous citerons, comme exemple, le procédé employé, à la fin du XIIIe siècle, par Tor-

riti, dans l'exécution de la tête colossale de Christ placée à la partie supérieure de la belle mosaïque de l'abside de Saint-Jean de Latran, à Rome, et qui date d'une époque où, au lieu d'être un produit industriel, comme aujourd'hui, la mosaïque, étant une œuvre d'art véritable, se composait directement sur l'enduit frais, le ciment ou le mastic étendu, au préalable, sur la voûte ou le mur de l'édifice. M. Gerspach en a fait une intéressante étude[1] :

« Il y a dans l'art des mosaïstes antérieurs à la Renaissance un tour de main d'une extrême habileté, dont nous trouvons un exemple frappant dans la chevelure du Christ de Torriti. Ils n'emploient ni le modelé, ni les dégradations, et cependant ils arrivent à produire dans les masses la transparence et la profondeur. Torriti a voulu donner au Christ des cheveux noirs; mais s'il n'avait usé que de smaltes uniformément noirs, il aurait emprisonné la tête dans une enveloppe lourde, massive, morte, dans une perruque, enfin. Ce n'était pas son but. Tout en lissant les cheveux et les arrêtant par le redessiné, il leur a donné cette vie et cette fluidité qui est le charme de la chevelure humaine. Pour traduire sa volonté, le mosaïste, qui, certes, ne connaissait pas la loi du contraste des couleurs simultané et successif, a divisé les cheveux en mèches très étroites, bleues, noires, rouges et brunes; dans quelques parties, les nuances ne se prolongent pas dans toute la longueur, elles alternent irrégulièrement en damier. Très visibles et très tranchées de près, ces couleurs si diverses ne forment, de loin, qu'une masse homogène noire d'un effet doux, harmonieux et transparent. . .

« Le redessiné est inhérent aux ouvrages de mosaïque décorative, car ce genre n'admet ni perspective aérienne, ni formes fuyantes; il exige des lignes nettes, déterminées; chaque objet doit être limité et précis, et rien ne remplit mieux ce but que le redessiné, qui est d'un effet décoratif certain. Torriti ne se contente pas de marquer ainsi la ligne extérieure, il prolonge le trait dans la barbe et les cheveux pour indiquer les boucles et les

[1] *La Mosaïque absidale de Saint-Jean de Latran*, article illustré de M. Gerspach dans la *Gazette des beaux-arts*, t. XXI, p. 131.

touffes. La simplicité des moyens est sa loi; dans les carnations, il n'use que de trois tons; les étoffes n'en contiennent pas davantage, mais alors, pour accuser le drapé d'une robe bleue, par exemple, il marque le pli d'un trait noir. Veut-il rendre une bouche plus expressive, il plante au milieu de la lèvre supérieure deux cubes d'un rouge vif, mais jamais il ne recherche l'effet au moyen du modelé. »

Ces moyens, si admirablement décoratifs, ne peuvent guère être employés que dans l'exécution directe sur le mur. Un mosaïste ne s'en aviserait pas avec le procédé contemporain sur papier, qui n'excite en lui aucune initiative réelle et ne lui permet point de voir son œuvre ou, du moins, de juger de son effet. Il est vrai que, si le carton en grandeur d'exécution était étudié dans tous ses détails, cube par cube, le peintre pourrait constituer un modèle absolument complet, comme dessin et comme couleur, que le mosaïste, simple ouvrier à peu près inconscient, reproduirait avec une fidélité rigoureuse; mais le rôle du mosaïste doit-il être réduit à ces étroites conditions? Nous ne le pensons pas. D'ailleurs, dans la pratique actuelle, l'artiste qui compose connaît fort imparfaitement cet art spécial; il se contente de fournir un ensemble assurément difficile à traduire d'après les règles bien entendues de la mosaïque. Il est donc préférable que le praticien ait la faculté de se rendre compte, en exécutant sur place, des besoins inhérents à son art, et que l'inspiration provoquée par les résultats obtenus au cours du travail ait un libre cours. Seule, l'ornementation peut, à la rigueur, s'accommoder de la mosaïque faite sur papier, dans l'atelier; encore n'obtiendra-t-on jamais, même en ce cas, des résultats véritablement excellents par ce moyen, en raison de la trop grande finesse et de la régularité excessive des joints.

Les mosaïstes anciens usaient de libertés qui contribuaient à l'effet de leurs beaux ouvrages. Leurs cubes pénétraient à des profondeurs variables dans le ciment; il en résultait que la surface apparente ne présentait pas ce poli uniforme qui est extrême dans les ouvrages modernes. Et puis, les émaux étaient mélangés de matières diverses qui rompaient la monotonie de l'effet. Ces artistes d'autrefois employaient tout ce qui se trouvait sous

leur main : des morceaux de marbre[1], des fragments de terre cuite, d'os et autres matières susceptibles de se confondre, à distance, avec les cubes d'émail, qui, eux-mêmes, affectaient des formes et des dimensions variées. Ils augmentaient encore le caractère particulier que doit présenter la décoration en mosaïque des parements et des voûtes, en accentuant les silhouettes par le système d'appareil des cubes, ceux-ci étant disposés en chapelet, souvent double et triple, autour des formes à déterminer nettement, quand les parties intermédiaires sont remplies, par opposition, au moyen de cubes simplement rangés sur des lignes horizontales, d'ailleurs peu régulières. Rien n'est plus savant, en outre, que la manière dont les mosaïstes antérieurs au xve siècle modelaient leurs figures colossales. Les cheveux du Christ de Torriti en sont une preuve que nous allons compléter. Les lumières s'accusent toujours avec une grande franchise, et les reflets sont d'une énergie extraordinaire, ce qui permet d'indiquer les parties les plus vigoureuses avec des touches transparentes. Ainsi, dans une draperie bleue, on passe des tons intenses par quelques teintes de plus en plus claires pour arriver au blanc bleuâtre et même au blanc pur dans les parties très lumineuses. Mais il est à remarquer que les teintes pâles de valeur différente et le blanc sont mélangés inégalement, selon le degré de lumière à exprimer, comme les teintes vigoureuses le sont de quelques cubes d'un ton plus clair, de manière à éviter un modelé rond, lourd et trop uniforme, produisant des saillies excessives dont la grande peinture décorative ne s'accommode pas. Les tons pâles occupent la surface la plus considérable, et le ton le plus foncé, qui indique les vigueurs, donne aussi la note de la coloration. En résumé, le modelé est d'une grande simplicité dans les anciennes mosaïques, malgré l'accentuation des reflets, et le tout est soutenu par des contours d'une fermeté remarquable.

Nous devons espérer que les figures colossales de M. Hébert, à Sainte-Geneviève de Paris, seront traitées conformément à ces

[1] On rencontre fréquemment, dans les mosaïques anciennes, des cubes de marbre noir, blanc et même rosé; ce dernier, reproduisant assez bien le ton de la chair, pour lequel on l'a employé, on lui a donné le nom italien de *carnagione*.

règles nécessaires. Notre confiance est justifiée à l'avance par le fait que cette grande mosaïque sera exécutée directement sur le mur [1].

Il est curieux de constater que les peintres chargés accidentellement de décorations murales reconnaissent l'excellence du système de la mosaïque et sa supériorité sur tous les autres procédés. Seule, une insuffisance d'éducation spéciale leur ferait redouter l'emploi d'un moyen qui semble trop archaïque au plus grand nombre, s'ils avaient toujours la liberté de le choisir pour traduire leur pensée. Habitués à une interprétation très fidèle, mais inopportune en matière de décoration monumentale, des réalités de la nature, ils ne peuvent se résigner aisément aux règles conventionnelles qu'impose la peinture à fonction architecturale. Nous l'avons dit, il n'y a d'autre différence essentielle entre le tableau et l'art décoratif, tel que celui-ci est compris dans les temps modernes, que par une certaine simplicité de composition et surtout de modelé, qui ressemble à de la négligence, appliquée aux fausses fresques de nos monuments publics. Toutefois, ainsi que nous venons de le dire, le bon sens natif de nos peintres les amène à des concessions dont Raphaël leur a donné l'exemple au Vatican, lorsqu'il a employé les fonds d'or quadrillés dans ses *stanze*. C'est le moyen adopté par M. Puvis de Chavannes pour détacher les figures de sa frise du Panthéon parisien et celui de M. Joseph Blanc dans les peintures, exposées au Salon de 1881, qu'il destine au même édifice. Ces modernes sentent bien qu'ils ne peuvent obtenir, là où les fonds pittoresques ne leur semblent pas indispensables, un effet réellement décoratif sans le secours de ce procédé traditionnel. A cet égard, nous citerons un exemple qui est saisissant.

[1] On emploie un procédé intéressant et très sage pour respecter la pierre de la construction de Soufflot. Une forte grille en cuivre repose sur la maçonnerie; sur cette grille sont placées de très petites briques destinées à servir d'assiette solide à la mosaïque et à recevoir, par conséquent, le mastic dans lequel seront enfoncés les cubes d'émail. Voici la composition de ce mastic, qui est en usage à l'atelier pontifical du Vatican, d'après l'étude, déjà citée, de M. Gerspach: «La composition de 100 kilogrammes du ciment employé de nos jours par les mosaïstes du Vatican, pour les décorations intérieures, est de 60 de poudre de travertin, 25 de chaux éteinte, 10 d'huile de lin crue et 5 de lie d'huile de lin cuite.»

Hippolyte Flandrin, on le sait, a peint l'ensemble de la décoration de Saint-Germain des Prés, à Paris, sauf le transept, dont les peintures sont postérieures à sa mort. Mais ce grand travail a été exécuté à deux époques séparées par un très long intervalle et de deux manières bien différentes. La première partie de l'œuvre du regretté maître comprend le chœur; la seconde comprend la nef. Or, si le spectateur se place de façon à embrasser d'un coup d'œil toute cette vaste décoration, il est surpris de constater que les sujets de la nef produisent, à distance, l'effet de toiles peintes que l'on aurait collées sur le mur à la suite les unes des autres, tandis que la décoration du chœur, beaucoup mieux entendue, fait corps avec l'édifice et s'harmonise parfaitement avec lui. La différence d'aspect de ces deux parties de l'œuvre de Flandrin est extraordinaire et toute à l'avantage de celle qui a été exécutée la première. C'est qu'effectivement les sujets de la nef sont de véritables tableaux, fort remarquables, certes, qui n'ont pas été conçus d'après les principes essentiels de la décoration monumentale, quand les scènes et les figures isolées du chœur procèdent, grâce à la manière dont elles sont composées et surtout encadrées, des décorations byzantines en mosaïque d'émail des églises d'Italie et d'Orient. En outre, par imitation plus complète encore des anciennes peintures de ce genre, les fonds d'or de la décoration du chœur sont quadrillés, afin de simuler l'appareil des cubes de verre, et aussi pour atténuer l'effet monotone et trop éclatant du métal. Avec un talent arrivé à son entier développement et mûri par de nombreux travaux du même ordre, Flandrin s'est montré inférieur dans ses peintures de la nef de Saint-Germain des Prés, parce qu'il a renoncé à tout archaïsme et a sacrifié au pittoresque. Dans ses premières peintures, la préoccupation qu'a eue Flandrin du sentiment décoratif des peintres anciens est d'autant plus heureuse que la silhouette des figures s'enlève nettement sur le fond, ainsi qu'il convient dans la peinture murale des grands édifices. Toutefois, scènes et personnages isolés semblent un peu ternes et froids d'aspect, par opposition avec l'éclat de l'or. On en vient, logiquement, à regretter que l'assimilation de la peinture avec la mosaïque ne puisse être plus complète.

Il est fort remarquable que Flandrin, malgré les inconvénients de son éducation d'artiste qui ne lui a pas permis les audaces de M. Hébert, se soit cependant inspiré, dans cette mesure assez large, des anciennes mosaïques entrevues par lui en Italie, et que son sens si élevé l'ait entraîné à puiser là certains éléments décoratifs d'une grande puissance dont son œuvre de jeunesse a profité. Transformez, par la pensée, cette décoration du chœur de Saint-Germain des Prés en mosaïque d'émail, sans modifier la composition, le dessin et la couleur, mais en simplifiant quelque peu le modelé des figures et en accentuant davantage les contours, et vous obtiendrez un résultat prodigieux, qui donnera au magnifique ouvrage de Flandrin le caractère complètement vrai de la peinture monumentale.

En résumé, la mosaïque offre, avec la fresque exécutée par les procédés de l'époque romane, une supériorité manifeste sur tous les autres genres de peinture murale, au point de vue de l'effet décoratif, comme elle présente les plus complètes garanties de durée indéfinie qu'il soit possible d'espérer, à la condition d'être faite intelligemment et avec soin. Son emploi est d'un succès assuré à l'intérieur et à l'extérieur des édifices de tous les styles, ainsi que de destinations diverses, s'il est réglé conformément aux indications du bons sens et du bon goût, si, enfin, l'usage ne se transforme pas en abus. Il importe que l'application de la mosaïque en soit faite dans les limites des convenances particulières aux constructions auxquelles il convient de donner la note colorée qui est la vie de l'architecture. C'est ainsi qu'on devra user avec modération, spécialement dans les monuments civils, des fonds d'or, si l'on veut réhabiliter la mosaïque d'émail aux yeux des gens qui essayent d'empêcher sa résurrection et lui reprochent de donner aux édifices décorés par ce moyen un aspect métallique et l'apparence de chaudrons mal récurés. On oublie trop qu'il existe de superbes exemples de mosaïques byzantines dont la tonalité générale est douce et discrète. On admire à Ravenne des rinceaux verts rehaussés d'or qui reposent sur un fond bleu très éteint; ces rinceaux encadrent des figures drapées de blanc sur fond d'or étroit formant médaillon. Mais à Rome et ailleurs, comme à Ravenne, les précédents

ne manquent pas pour permettre de détruire des préjugés qu'un examen trop superficiel des monuments anciens a fait naître. D'ailleurs, il appartient à l'artiste décorateur, en se servant de ce procédé, de faire produire à la mosaïque des résultats nouveaux et complètement satisfaisants. Aucun ne s'y prête davantage, ainsi qu'il est facile de s'en assurer par les fragments exposés au Champ de Mars en 1878, par les motifs un peu sobres de la décoration extérieure du palais du Trocadéro et par les spécimens trop rares que la bonne volonté d'un petit nombre d'architectes a semés dans quelques constructions parisiennes. En ce qui concerne la France, nous donnerons, comme exemples d'une judicieuse application de la mosaïque d'émail, la frise extérieure, — dont la tonalité est un peu sombre, — du Cercle de l'imprimerie et de la librairie, construit par M. Charles Garnier, et, avec plus de succès encore, la décoration du porche et de la grande salle du Comptoir d'escompte de Paris, exécutée par M. Facchina, avec le concours de M. Lameire, et sous la direction très intelligente de M. Corroyer, l'architecte fort habile de ce grand établissement financier.

Par malheur, toutes ces mosaïques contemporaines sont faites sur papier, pour des raisons économiques assurément respectables, car il s'agit, jusqu'à ce que la mode vienne encourager la bonne volonté un peu vacillante des clients qui payent, de venir à bout des résistances que l'ignorance ou l'indifférence font surgir. Il faudra en venir à l'exécution directe pour obtenir toutes les garanties désirables d'effet décoratif et de solidité certaine. Nous l'avons dit, ce résultat sera facilité lorsque, renonçant au secours de l'industrie vénitienne, chaque pays fera de la peinture en mosaïque un art national. Rien n'est plus aisé à Paris, où des fabricants tels que MM. Appert frères, Martin et Pâris, produisent des émaux aussi beaux et aussi nombreux que ceux de Venise, et de qualité égale, sinon supérieure, à celle des émaux de la manufacture nationale de Sèvres. En outre, les ouvriers mosaïstes ne sont pas rares; on en instruira autant que cela sera nécessaire pour répondre à tous les besoins, sans aucune difficulté. Mais il est indispensable, pour l'avenir de ce grand art, que des peintres véritablement décorateurs s'en occupent sérieusement et fassent

des cartons appropriés à la fonction architectonique de la mosaïque monumentale.

Les circonstances politiques ont empêché l'atelier de mosaïque du Vatican d'envoyer des spécimens de sa fabrication à l'Exposition de 1878. Si nous regrettons de n'avoir pu admirer, une fois de plus, les merveilleux *tableaux* que l'établissement pontifical, si justement célèbre, exécute pour la reproduction des œuvres des maîtres anciens, ce regret est cependant relatif, car la faveur publique s'y serait attachée un peu plus que de raison, et le mouvement surtout décoratif que l'on excite actuellement en faveur de l'art spécial qui fait l'objet de cette partie de notre travail n'aurait pu y gagner. Effectivement, l'intention excellente qui a guidé les papes, lorsqu'ils ont décidé que ces admirables traductions, faites pour assurer le souvenir de chefs-d'œuvre, au cas d'une destruction possible, seraient placées dans la basilique de Saint-Pierre de Rome, a été cause, en partie, d'une véritable décadence de l'art de la mosaïque. Il en a été de même pour l'art de la tapisserie, qui a subi l'influence de l'exécution trop parfaite et en trompe-l'œil des produits des Gobelins, comme les peintures vitrifiées sur glaces de l'ancien atelier de Sèvres ont encouragé les peintres verriers de notre temps à suivre une mauvaise voie, d'où l'on ne peut les faire sortir, comme la détestable décoration de la porcelaine sortie de notre célèbre manufacture nationale a contribué à dénaturer le goût de nos fabricants contemporains, du moins jusqu'en ces dernières années.

Pour les mêmes raisons, nous aurions préféré n'avoir pas à constater la présence, à l'Exposition universelle de 1878, des exemples de mosaïque dite *de Florence,* composée de marbres précieux [1] et qui accentuent la plus fâcheuse décadence d'un art

[1] Il n'est peut-être pas inutile d'établir nettement, dans ce travail, ainsi que nous l'avons déjà fait dans un article publié par la *Gazette des beaux-arts* en mai 1875, ce qui distingue entre eux les divers genres de mosaïque, comme les résultats obtenus au moyen de procédés analogues, mais appliqués diversement et dans des intentions différentes.

Signalons d'abord la mosaïque en marbres colorés naturellement, — granits roses et gris, porphyres rouges et violets, serpentin, albâtre oriental moiré, marbres africains, brèches, etc., — mais réduite maintenant à un nombre de teintes assez limité et surtout

intéressant par la constante et exclusive préoccupation du trompe-l'œil. Les Italiens, qui, en sculpture, sont des praticiens merveilleux et semblent avoir pour unique souci de forcer dans ses derniers retranchements l'imitation littérale des réalités de la nature, — en reproduisant, par exemple, le réseau des dentelles et la trame des étoffes dont ils couvrent avec préméditation leurs figures, les larmes que verse tout exprès un enfant, et le grain de la peau humaine, — se servent aujourd'hui de ce moyen de l'assemblage des pierres dures de couleur pour représenter, sur une table, un jeu de cartes ou de dominos, des objets vulgaires, tels que des pipes pleines d'un tabac qui déborde et les allumettes pour y mettre le feu. Ces bizarreries et ces tours d'adresse, dignes de charlatans de l'art, ne rappellent que de bien loin les belles tables et les meubles superbes à compartiments nombreux, œuvres des XVIe et XVIIe siècles, que conservent précieusement nos collections publiques et privées.

bien moins riches qu'autrefois, en raison de la rareté actuelle des plus belles pierres provenant de carrières épuisées par la Rome impériale. Cette mosaïque, vraiment monumentale, est d'une application restreinte, presque entièrement, au revêtement du sol; elle s'est fort développée de nos jours dans toute l'Europe, et particulièrement à Paris, nos monuments publics et la plupart de nos maisons ayant leurs vestibules et celles de leurs salles qui s'y prêtent par leur destination pavés au moyen de cubes de marbres colorés; mais les pierres noires et blanches y entrent dans une très forte proportion, et il est peu fréquent que de beaux marbres y soient employés. Ce système de pavement est excellent par sa beauté décorative et sa solidité, obtenues aisément, sans grands frais d'imagination et dans des conditions de prix modérées; comme procédé de mosaïque, il se rapproche de très près de celui qui consiste à revêtir de peintures les murs et les voûtes des grandes constructions, car, dans les deux cas, l'élément décoratif se compose de matières diversement colorées, et taillées en menus fragments affectant la forme de cubes qu'un ciment réunit. Ici l'émail de poids léger et offrant des ressources infinies au peintre, grâce à la variété des tons mis au service de sa palette; là des pierres assez dures, ainsi qu'il convient à l'usage déterminé qui leur est attribué, présentant, d'ailleurs, un nombre suffisant de tons naturels pour obtenir tous les résultats utiles à un genre de décoration nécessairement sobre et limité dans son rôle purement ornemental.

Nous indiquerons ensuite la mosaïque en pierres très dures et presque précieuses, composée d'onyx, de jaspe, d'agate, de calcédoine, de lapis-lazuli, de malachite, etc., mosaïque connue des anciens et dont l'industrie s'est conservée en Italie jusqu'à nos jours. Les Romains l'appliquent encore à la bijouterie, concurremment avec l'émail, par fragments presque microscopiques. L'assemblage des pierres dures est pratiqué à Florence depuis plusieurs siècles; mais, sauf dans des cas exceptionnels, comme à la chapelle des Médicis, où les murs en ont été recouverts aussi bien que le sol, on ne peut s'en servir que pour la décoration des meubles de grand luxe. Toutefois nous

Nous nous sommes étendu longuement sur l'art de la mosaïque, bien qu'il ait été représenté de façon médiocre à l'Exposition universelle de 1878. On nous pardonnera ces développements, ainsi que les détails, — parfois très minutieux, — dans lesquels nous sommes entré, pour plusieurs raisons. La date de l'institution de l'atelier spécial de Sèvres nous en faisait un devoir; en outre, le retour si remarquable de l'opinion vers de meilleurs procédés d'exécution, autrefois en usage, nous y invitait; enfin, les rapporteurs de classes n'ont peut-être pas assez profité de l'occasion excellente qui leur était offerte de traiter avec une suffisante ampleur certaines questions vitales de l'ordre décoratif. En conséquence, nous avons dû, à propos de la peinture monumentale, comme pour d'autres points importants de discussion esthétique, essayer de combler de regrettables lacunes. D'ailleurs, notre travail n'a pas d'autre but. A ce titre, les pages qui suivent immédiatement présenteront, nous en avons l'espoir, un certain intérêt au lecteur soucieux de l'étude des arts de la décoration.

Si ce rapport d'ensemble avait dû être complet, un volume n'aurait pu suffire. Ainsi, après avoir parlé de la mosaïque d'émail,

connaissons à Paris un hôtel dont plusieurs salles ont été pavées par ce moyen extrêmement coûteux.

La différence entre ce procédé de mosaïque et les deux précédents, qui ont le marbre et l'émail pour base, ainsi que le revêtement du sol et des murs pour objet, est fondamentale, non seulement par la destination, mais surtout par le système d'exécution. La figuration d'un motif au moyen de l'assemblage d'une quantité plus ou moins considérable de cubes de dimension égale fait place à la combinaison de fragments de pierres variées, que l'on taille pour leur donner la forme du motif à représenter, détail d'ornement, de fleurs, de fruits et de figure humaine ou autre entrant dans la composition de l'œuvre en mosaïque. On obtient ainsi les nuances diverses des éléments tirés de la nature et leur modelé sommaire, comme l'effet des éléments de simple convention. Chaque fragment affecte donc des contours constituant une partie intégrante de la composition. Le XVIe siècle a produit ainsi des dessus de tables et des meubles décorés fort somptueux.

A la même classe des mosaïques appartiennent les grandes plaques de marbre découpées dans une forme déterminée, qui, avec deux ou trois tons, généralement noir, blanc et jaune, ont été disposées, principalement du XVIe au XVIIIe siècle, en pierres tombales dans nos églises, ou ont servi de dallage à certains édifices d'Italie : nous citerons, comme exemple de cette dernière application, la *roue de Fortune* et les *Sept âges de l'homme*, ouvrage curieux, du XIVe siècle, faisant partie du pavement de la cathédrale de Sienne, et que nous avons publié dans les *Annales archéologiques* et la *Gazette des beaux-arts*.

il aurait fallu écrire un long chapitre sur l'art du vitrail, qui reçoit maintenant tant d'applications diverses. Mais nous ne pourrions que répéter ici les observations contenues dans notre rapport sur la classe 19, auquel le lecteur voudra bien se reporter, non seulement pour l'étude des vitraux peints, mais encore pour tout ce qui intéresse l'emploi du verre et son esthétique spéciale.

CHAPITRE IV.

LA DÉCORATION THÉÂTRALE.

L'importance très considérable que la décoration théâtrale a prise à l'Exposition universelle de 1878 et le succès qu'elle a obtenu auprès des visiteurs de toutes les nations auraient suffi à faire regretter l'absence d'un rapport sur la classe 11. Dans cette pensée, nous avons prié l'un des plus habiles parmi les merveilleux artistes qui exécutent les décors de nos principales scènes de vouloir bien nous fournir des notes sur cet art si spécial, et si peu connu quant aux procédés qu'il emploie. M. J.-B. Lavastre nous a donc communiqué des observations fort précieuses [1], qui feront l'intérêt de ce travail. Une étude sur la décoration théâtrale offrira peut-être d'autant plus d'attrait que l'art des Cambon, des Lavastre et des Rubé était représenté en 1878, pour la première fois, dans nos Expositions, et que rien, croyons-nous, n'a encore été écrit à son sujet. M. Francisque Sarcey a fait une conférence au palais du Trocadéro sur cette curieuse matière, mais le compte rendu sténographique n'a pu en être publié.

L'art de la décoration théâtrale vise au même but que tout autre genre de peinture; il a pour base essentielle les mêmes études; mais sa mission est double, car il a pour objet, à la fois, l'imitation rigoureuse de la réalité, ainsi que l'interprétation décorative; ses moyens d'exécution lui appartiennent en propre. Si le décor est un tableau véritable, les procédés en usage pour en réaliser l'effet sont si particuliers que leur parenté est assez éloignée avec ceux de la peinture d'imitation, — faite pour offrir aux yeux l'aspect exact de la nature, — ou décorative avec fonction architecturale

[1] Il est nécessaire de déclarer ici que nos observations théoriques et quelques critiques diffèrent, sur plusieurs points, des idées que M. J.-B. Lavastre nous a exprimées. En conséquence, nous prenons l'entière responsabilité de nos réflexions, afin qu'elles ne soient pas attribuées à notre collaborateur.

très précise. Le décor de théâtre constitue, en outre, un tableau praticable, c'est-à-dire composé d'espaces réels, dans lesquels se meuvent des personnages vivants, et d'espaces fictifs procédant de la perspective linéaire et aérienne.

Formé de parties distinctes les unes des autres et plus ou moins nombreuses, l'ensemble d'un décor doit être constitué d'une manière véritablement pratique; il faut donc que sa mise en place et son démontage soient rendus faciles avec une très grande rapidité. Les moyens employés sont nécessairement ceux qui sont usités au théâtre; ils ne peuvent être modifiés au gré de l'artiste ni gêner le service établi qui ménage les *entrées* et les *sorties*. Le décor se soumet à tous les besoins de la mise en scène, comme aux conditions diverses posées par le poème qu'il contribue à interpréter. Ainsi le décor présente, s'il est bien entendu, le caractère exact qui convient à l'action principale de l'acte pour lequel il est fait. Le peintre se pénétrant du livret et s'assimilant le sujet au degré suffisant, il en résulte que, au lever du rideau d'avant-scène, le public se trouve placé dans le milieu nécessaire à l'intelligence du spectacle qu'on lui donne à contempler; il est au centre de l'action qui se déroule, et le talent du peintre lui fournit, pour une grande part, l'illusion complète de la réalité.

Un décor de théâtre est, selon le sujet du poème, sévère ou gai, sombre et sinistre ou lumineux et même éblouissant, fantastique souvent, parfois d'allure presque extravagante; au moyen de transformations habiles, il peut changer de physionomie et de forme dans le cours de l'acte représenté, si la pièce le commande, avec une rapidité qui semble tenir du prodige, sans que le public ait, en quelque sorte, le temps de s'en apercevoir.

La première condition du succès, pour le décorateur, est de se préoccuper exclusivement tout d'abord de la composition; mais celle-ci doit être traitée au double point de vue du caractère du sujet et des moyens matériels mis par le théâtre au service du peintre. Or, il n'est pas fort aisé de satisfaire absolument au programme indiqué par l'auteur et de trouver le motif qui, en caractérisant le mieux son idée, la précisera, la rendra claire et facilement compréhensible. Il faut donc que le décorateur discipline son

imagination, mais en exaltant l'expression juste de sa pensée, dès que celle-ci a pris une forme définitive et bien complète, en parfaite harmonie avec la pensée même de l'auteur; il doit choisir, en vertu d'une expérience acquise par de longues et incessantes études, les moyens d'action qui s'approprient le mieux aux nécessités de la composition et se soumettent aisément aux règles immuables du théâtre. A cet effet, le peintre décorateur est tenu de connaître avec exactitude tous les moyens mis à la disposition de son art, de les avoir nettement devant les yeux et de ne se servir que de ceux qui ne sont pas susceptibles de gêner sa composition; ils doivent lui permettre d'éviter les embarras innombrables de la scène et de conserver intactes les conditions de son tableau.

Une des parties les plus importantes de la composition d'un décor est la *plantation*, car celle-ci rend possible ou empêche absolument la donnée générale du décor. Le plan d'un semblable ouvrage est basé sur la manière dont les divers détails de la composition pourront être placés sur le plancher de la scène; or le peintre a fréquemment pour mission de réunir, dans un espace très limité, les éléments d'un ensemble immense et compliqué, qui comprend des édifices, des arbres, une rivière, des montagnes, etc. L'illusion indispensable n'est produite que si le décorateur sait construire le tableau aussi grand qu'il doit le paraître, pour offrir un caractère suffisant de vraisemblance, le constituer dans son entier sans gêne apparente, le définir clairement aux yeux du spectateur, et ménager, cependant, les espaces vides nécessaires à l'action, ainsi que les *entrées* et les *sorties*. Or, si la *plantation* d'un décor est mal comprise, si sa qualité essentielle, le *mouvement*, ne paraît pas évidente, si son étude insuffisante n'a pas permis au peintre de resserrer certains points, d'en élargir d'autres, de sauter des espaces ou de les amoindrir, toutes les autres conditions du talent de l'artiste deviennent inutiles, et, quels que soient les efforts employés à déguiser les défauts de la *plantation*, le décor ne satisfera pas aux besoins de la scène; il manquera d'air, de lumière, d'espace, et l'étendue même du théâtre sera pour l'œuvre du peintre un désavantage certain.

La *plantation* s'effectuant sur le plancher du théâtre, il n'est pas

sans intérêt d'examiner sa constitution, malgré l'aridité des détails techniques.

Le plancher est une surface inclinée à 4 centimètres par mètre, du fond du théâtre au rideau d'avant-scène, ou, en termes spéciaux, du *lointain* à la *face*. Il est divisé en dix parties égales et parallèles, que l'on nomme *plans*. On dit d'un décor qu'il va jusqu'à tel plan, et des parties d'un décor qu'elles sont à tel plan, en comptant les numéros d'ordre de la *face* au *lointain*.

Un plan se compose de trois parties essentielles: la *rue*, les *trappillons* et les *costières*. Figuré sur le papier, il ressemble assez à une *portée* de musique qui se composerait de trois lignes; chacune de celles-ci représente une *costière*, les espaces entre les lignes sont les *trappillons*, et l'intervalle qui sépare deux *plans* constitue la *rue*. Il y a donc, dans un plan, une *rue*, deux *trappillons* et trois *costières*.

Les *rues* sont des espaces transversaux d'un mètre de large, généralement libres sur les côtés et qui facilitent l'introduction sur la scène ou la sortie dans la coulisse des acteurs et de la figuration; elles servent également à ouvrir des trappes, lorsqu'il convient de faire surgir ou disparaître soit un personnage, soit un objet volumineux.

Les *trappillons* sont des ouvertures transversales de 30 centimètres de largeur, qui permettent d'enfoncer des parties de décor dans le dessous de la scène ou de les faire apparaître: ces fragments de décor se nomment *fermes*.

Les *costières* sont de longues rainures transversales de 3 centimètres de large qui reçoivent les *mâts* destinés à maintenir dans un plan vertical les châssis dont l'ensemble d'un décor se compose.

Chacun des châssis, — terme général qui désigne les châssis proprement dits, les *fermes* et les *terrains* [1], — portant les toiles sur lesquelles les parties constitutives du décor sont peintes, doit rencontrer un ou plusieurs *mâts*, afin de se fixer sur place. Ces *mâts* ne peuvent être posés que dans les *costières*. Les *fermes*, quand

[1] On appelle *terrains* les châssis découpés s'élevant très peu au-dessus du plancher de la scène et qui représentent des buissons, des bancs de gazon et autres proéminences du sol.

elles sortent du *dessous* ou qu'elles s'y enfoncent, sont disposées sur des *âmes* faisant l'office de *mâts* et qui entrent dans les *trappillons*.

Les sections ou *plans* étant rigoureusement égales entre elles et parallèles, il en résulte que le plancher de la scène ressemble, ainsi que nous l'avons dit, au papier réglé sur lequel on écrit la musique. Or, dans la *plantation*, ces lignes régulièrement espacées, que le décor doit toujours rencontrer, gênent souvent le décorateur, si elles le servent quelquefois. Ce papier réglé systématiquement, sur lequel le peintre établit son œuvre, est un auxiliaire fort exigeant, qui semble devoir refroidir l'imagination de l'artiste beaucoup plus qu'il n'est susceptible de l'inspirer. Et cependant, le décorateur expérimenté parvient à trouver l'harmonie et la variété d'une composition en basant tout son travail sur des divisions rigoureuses, contraires, en apparence, aux lois de la perspective, mais indispensables au service du théâtre, comme le compositeur crée une œuvre musicale en brodant une mélodie sur les lignes d'une *portée*.

Dans ces conditions peu favorables de pente régulière et de divisions rigides, le plancher offre au spectateur le moyen de mesurer l'espace. Si l'étendue réelle de la scène doit, en conséquence, être déguisée, pour obtenir l'illusion nécessaire à l'effet de l'action qui se déroule, le décorateur est tenu de s'en servir à bon escient et de se livrer à des calculs dont il trouve avec infiniment de peine la solution juste. Il n'est pas aisé d'enfoncer les murailles, bien qu'on en attribue l'habitude aux décorateurs de théâtres, surtout quand le mur de fond de la scène de l'Opéra présente une hauteur de 21 mètres, sur une largeur de $27^{m},30$. Un peintre de décors est obligé, s'il veut réussir, d'amener, sans qu'il sans doute, le spectateur à enfoncer les murailles pour lui. Et voyez avec quelles difficultés énormes notre artiste spécial est aux prises! La toile de fond, au delà de laquelle il n'y a plus rien, est non seulement une limite infranchissable, mais encore, si les acteurs s'en approchent, les proportions générales et particulières sont détruites. Les lois de la perspective entraînant à diminuer beaucoup la dimension véritable des objets peints aux derniers plans, il en résulte que les acteurs, conservant l'apparence de leur stature réelle s'ils se tiennent à

une certaine distance du *lointain*, paraissent trop grands pour le décor s'ils en deviennent voisins. Il est vrai que, afin d'éviter cet inconvénient, l'usage au théâtre est de prendre les dispositions nécessaires pour que les acteurs n'aient pas à remonter la scène jusqu'à la toile de fond; il leur est recommandé de se placer vers les premiers plans, là où la décoration conserve à peu près des dimensions vraies, sauf dans des cas exceptionnels, lorsque l'ordonnance du décor s'accommode d'une infraction à cette règle, ou que les besoins de la pièce l'exigent. Les solistes et les masses chorales de l'Opéra de Paris ne s'éloignent guère de plus de 12 à 15 mètres de la limite de l'avant-scène. Ainsi que le fait remarquer M. Garnier[1], l'impression si grande qui est produite par la décoration théâtrale « n'est pas rigoureusement liée à la distance à laquelle est placée la toile de fond; c'est surtout le dessin perspectif, l'agencement des plantations et la science du clair-obscur qui permettent de créer et de varier les effets. Les artistes décorateurs, qui savent mieux que personne les ressources et les exigences de leur art, ne demandent jamais, pour faire naître l'illusion, une profondeur considérable.

« Mais, si la scène n'a pas besoin d'être très profonde, elle ne saurait, au contraire, être trop large... Dans une scène étroite, les châssis ou feuilles de décoration, ne pouvant naturellement avoir une grande largeur, laissent passer les regards entre deux plantations voisines, comme les regards passent entre les colonnes d'un portique, et les coulisses sont en vue. Pour éviter cet inconvénient, on est forcé de rapprocher les châssis les uns des autres, d'en augmenter par suite le nombre, puis souvent même de les plier, afin qu'ils s'opposent aux découvertes. Cette multiplicité de plans successifs est fort incommode aux décorateurs; ils brisent les lignes, ils encombrent l'espace, et surtout ils forcent les plantations à se faire sans liberté et sans variété, tenues qu'elles sont par la première condition de cacher les coulisses. Avec de grands espaces, les châssis peuvent être très larges, et les décorations peuvent sauter plusieurs plans, ce qui grandit les effets, facilite les compositions et simplifie les difficultés d'exécution. »

[1] *Le Théâtre*, p. 253.

Quand le décorateur a poussé aussi loin que son intelligence et son expérience le lui permettent l'étude de la plantation, il doit se préoccuper de l'éclairage de son décor.

L'éclairage au théâtre est obtenu jusqu'ici par des moyens insuffisants. Des herses lumineuses traversent la scène et se dissimulent dans les frises; puis des *portants* ou appareils portatifs munis de becs, et ne montant qu'à 8 mètres, se placent sur les mâts, derrière les châssis, à gauche et à droite du décor, parfois même au milieu; enfin, des *traînées* ou petites rampes de lumière sont disposées derrière les fermes ou les terrains pour éclairer le bas du décor. La rampe d'avant-scène, qui est indispensable à la physionomie des acteurs, sert peu au décor et lui est nuisible souvent, dans les effets de nuit. Tous ces procédés d'éclairage sont restés quelque peu primitifs, malgré de récentes améliorations, et les décorateurs ne cessent de s'en plaindre : il faudra bientôt les transformer. Mais si les appareils à gaz, encore en usage, sont remplacés par la lumière électrique ou oxhydrique, déjà employée dans certains cas, ainsi que les artifices, cette belle lumière, qui ne tardera pas à se généraliser, devra être réglée avec le plus grand soin et plus facilement que cela ne se peut jusqu'ici, car son intensité détruit l'harmonie de l'œuvre du décorateur, qui en use parfois contre son gré.

Les qualités du décorateur de théâtre doivent être nombreuses et développées à un degré très élevé, car ses défauts, que les grandes dimensions d'un décor et l'éclat de la lumière qui l'éclaire grossissent, apparaissent avec une singulière netteté. La science du dessin, de la perspective et du style, accompagnée d'une connaissance approfondie des lois de la proportion, c'est-à-dire du rapport des détails à l'ensemble, doit s'accorder avec les élans de l'imagination et le sens très caractérisé de la couleur. Observateur par excellence et toujours prêt à profiter des manifestations décoratives que la nature offre abondamment à ses yeux, notre artiste est, néanmoins, préoccupé sans cesse des précédents qui l'empêchent de tomber dans les écarts de sa pensée. Toutefois, et malgré l'érudition spéciale qui est considérable chez eux, les peintres du théâtre ont donné des preuves fréquentes d'une lacune dans leur

éducation, qui pourrait bien être simplement de la légèreté ou de la négligence. Cette lacune consiste dans l'insuffisance des études archéologiques de nos décorateurs. Obligés de représenter l'architecture de façon pittoresque, ils semblent oublier trop aisément combien leurs œuvres gagneraient de valeur par l'exactitude des formes et la sûreté de l'information. Parfois, les documents sérieux font défaut, mais alors la vraisemblance et le goût manquent dans la part de fantaisie qu'il est indispensable d'accorder à la composition. Nous n'insisterons pas, car les artistes contemporains comprennent déjà mieux que leurs devanciers la nécessité de l'exactitude dans l'interprétation des monuments anciens de tout ordre.

On peut dire que, sur tous les autres points, nos principaux décorateurs sont de merveilleux artistes; il paraît même difficile d'espérer que leurs successeurs parviendront à les dépasser. Une des qualités maîtresses, d'ailleurs essentielle, de la plupart d'entre eux est assurément la science très développée de la perspective, dont les applications spéciales au théâtre sont si scabreuses. Mesurer et déterminer avec certitude la position d'un point dans l'espace est, pour le décorateur, une nécessité de premier ordre, qui devient le plus puissant auxiliaire de son talent de dessinateur. Un décorateur qui n'est pas un perspecteur accompli est un homme perdu; il pourra produire des œuvres susceptibles de plaire à un public peu choisi, mais il ne saura pas leur donner un grand caractère, une allure magistrale, et la puissance de l'effet en sera fort amoindrie. C'est ainsi que certains décors de théâtres ont une tournure de vignettes.

Le décorateur ayant établi l'ensemble de sa composition, étudié la plantation, prévu l'éclairage, achève sa maquette. Ce petit cartonnage découpé, qui représente en miniature le décor à venir, doit être grandi. Des mesures à l'échelle exacte sont fournies au machiniste qui construit les châssis et coupe les toiles. Ces mesures indiquent approximativement les silhouettes. Le décorateur fait une revue de ce travail pour qu'aucun point de la scène ne soit oublié, qu'il n'y ait pas de *découverte*, c'est-à-dire de trou dans le décor où pénètre l'œil du spectateur placé très près de la scène. Ensuite, le peintre entreprend la *trace*. Celle-ci procède tradition-

nellement par la mise en place des masses. De grandes lignes génératrices sont indiquées, qui donnent le mouvement du décor. Au moyen de points diviseurs ou de distances, les grandes sections sont marquées; dans un décor d'architecture, par exemple, les angles des motifs principaux, les axes des piliers apparaissent, les blocs se construisent par épannelage, les diagonales mesurent les développements des saillies : c'est un réseau de lignes bleues, rouges, jaunes, etc., toutes utiles, et impénétrable à première vue. Les massifs étant construits, les épannelages équarris, les profils se dessinent et les détails pointent. Alors une petite troupe d'artistes érudits, chercheurs, se répand sur le tableau, qui est étendu sur le plancher de l'atelier. L'un dessine les chapiteaux, l'autre les bases, un troisième les entablements ou les arcs, un quatrième les figures; tous consultent les jalons établis dans la maquette, les livres spéciaux, les documents amassés; ils coordonnent ces renseignements, rejetant les puérilités ou les détails inutiles, recherchant ce qui est caractéristique et intéresse les masses. Il y a là, souvent, un trésor de documents précieux et péniblement réunis, que la direction générale du décor doit utiliser avec discernement, mais que, cependant, elle ne sait pas toujours appliquer de façon très intelligente.

Vient ensuite la peinture du décor. On en commence habituellement l'exécution par le rideau de fond. Le tableau est si vaste qu'il convient de s'occuper d'abord du lointain, pour être assuré de bien en établir la relation avec les plans plus rapprochés du spectateur. Le décorateur a préparé une esquisse peinte, il est vrai; mais il est difficile de transporter du très petit au très grand des tons et des valeurs. Le rideau de fond, servant de base à la coloration générale, est donc l'objet d'une étude exceptionnellement soigneuse, car, s'il *part mal* (pour employer l'expression en usage dans les ateliers), le décor tout entier ira à la dérive. Le rideau de fond lancé, le parti d'ensemble pris d'une manière définitive, on marche avec précaution. Devant le *lointain* se placent assez souvent des *fermes;* ce sont donc les fermes que l'on peint après le rideau. Des fermes on passe aux châssis et aux frises. On peint le décor plan par plan, et, parfois, il y a deux ou trois mois que le rideau

de fond est roulé, prêt à être transporté sur la scène, quand le peintre n'a pas encore terminé le premier plan du décor et est obligé de conserver nettement le souvenir des valeurs de cette partie de son œuvre, afin d'obtenir une harmonie complète, sans qu'il lui soit possible de raviver la fraîcheur de sa mémoire, le maniement de ces grandes toiles devant gêner le travail et refroidir l'action. Voyez cette petite armée qui marche avec ordre sur un décor d'architecture, depuis le maître jusqu'au jeune élève : chacun, muni d'un long balai, travaille selon ses facultés et son sentiment; ici s'accroche un tableau, là se pose une statue, plus loin est placé un bas-relief, sont peints des marbres et disposés des ors; les colonnes sont luisantes, les murs de tons tranquilles, les étoffes somptueuses, les vases précieux; tout cela parle, brille, chante et néanmoins se soumet à une loi générale et fait comprendre la variété dans l'unité en produisant l'harmonie. Examinez maintenant un décor de paysage. Les détails sont plus grands; les artistes, moins nombreux, sont fréquemment à 30 mètres les uns des autres, et cependant la relation existe. Les arbres se dressent; les branches franchissent d'immenses espaces, le soleil crépite dans le feuillage; les grands partis d'ombre se dessinent. Bien des hardiesses de composition s'accusent qui n'ont pas été prévues dans la maquette; on a risqué une petite saillie sur l'esquisse préalable; elle grandit dans l'œuvre définitive; le balai donne de l'audace au peintre, transforme son allure et lui permet d'exécuter avec la largeur nécessaire les décors qui, sur de vastes scènes, produiront de splendides effets et une complète illusion.

Il nous reste à entreprendre l'examen des maquettes qui ont figuré à l'Exposition de 1878.

En montrant au public cette curieuse collection de maquettes préparées d'après les décors principaux de l'Opéra de Paris, on avait eu la pensée d'écrire un chapitre important de l'histoire du théâtre en France et non de la décoration théâtrale proprement dite. Pour cette raison, les esquisses exposées portaient la date de la première représentation des opéras, au lieu de celle de l'exécution des maquettes. Or il est utile de faire remarquer que toutes ces œuvres charmantes, dues à des artistes du plus grand mérite,

ont été exécutées depuis 1874, en conséquence de la nécessité d'une reconstitution du répertoire brûlé dans le grand incendie de l'ancien Opéra de la rue Lepelletier.

Notre examen sera fort rapide, car, destiné à combler une lacune, il ne peut, toutefois, entrer dans des détails et des développements que l'esprit de ce travail ne saurait comporter; il suivra l'ordre adopté à l'Exposition du Champ de Mars.

Premier acte de Guillaume Tell. — Cette maquette, de MM. Rubé et Chaperon, reproduit fort approximativement l'ensemble du décor de la création de l'ouvrage. La composition est donc à peu près originale; mais il lui est impossible d'indiquer la finesse des tons et la largeur d'exécution qui caractérisent le nouveau décor de M. Rubé.

Le cloître de Robert-le-Diable, par les auteurs précédents. — Des modifications importantes ont été apportées dans le style et les proportions du décor primitif. La franchise et la simplicité du mouvement sont très remarquables dans l'ensemble de cette œuvre, dont le caractère convient parfaitement à l'action.

Deuxième acte des Huguenots. — MM. J.-B. Lavastre et Desplechin ont exécuté le décor ancien, dont l'ensemble est reproduit par la maquette. Quand on a refait le décor, il a fallu, en raison des dimensions et proportions du nouveau théâtre, remanier beaucoup le dessin. Un grand mouvement est indiqué dans la *plantation* par l'escalier monumental de droite, et la mise en scène en profite. Mais le défaut de cet escalier est de n'être pas vrai de style, car il n'a jamais existé au château de Chenonceaux, et bien que, dans le décor actuel, sa proportion ait été modifiée et son importance amoindrie au bénéfice de l'ensemble, il n'en constitue pas moins une faute historique assez grave. N'aurait-on pu trouver un grand mouvement sans sortir de la vérité ?

Deuxième acte de Don Juan, par les mêmes auteurs. — Ce palais de Don Juan est un décor absolument nouveau. Ici, le peintre a

voulu obtenir la clarté et la splendeur ; il s'est bien gardé de donner un mouvement pittoresque et accidentel à l'aspect du décor, qui est établi au point central, ainsi que cela était nécessaire à la composition, dont le plan est fort bien conçu. La *plantation* est simple, les besoins de la scène réclamant, pour la danse, de vastes espaces libres, car il faut se rappeler que l'orchestre du bal est placé sur la scène. Ce décor devant faire deviner un immense palais, et le théâtre ne pouvant en représenter qu'une partie minime, on a pu juger si MM. Lavastre et Desplechin ont atteint le but proposé.

Troisième acte de la Reine de Chypre. — Le casino de Nicosie, par M. Chéret. Contrairement au procédé très simple de l'ouvrage qui précède, ce décor est planté d'une manière accidentée ; il vise au pittoresque des lignes avec une certaine exagération et perd ainsi un peu de caractère et de vraisemblance. Le décor de M. Chéret est, d'ailleurs, l'œuvre d'un esprit subtil et ingénieux, qui sait tirer un parti merveilleux des enchevêtrements des *morceaux;* il produit au théâtre un effet charmant.

A la *Reine de Chypre* appartient également la place publique de Nicosie, par MM. Rubé et Chaperon. La composition en est originale, remplit parfaitement les conditions du programme et a grand air. Le décor a été exécuté de la manière la plus brillante, et ses qualités ont un éclat extraordinaire. On éprouve un plaisir exceptionnel à examiner ce décor dans la scène de la fête, quand le cortège aux costumes variés se déroule au son des grandes trompettes qui se font entendre des terrasses du palais.

Deuxième acte du Freyschutz. — La Gorge aux Loups. — Tout le monde connaît cette œuvre superbe de M. J.-B. Lavastre. La maquette, fort petite, est en mauvais état et ne peut donner l'idée du décor, qui ne peut être apprécié qu'à l'Opéra. M. Lavastre a été aux prises avec des difficultés véritablement effrayantes : la grandeur exceptionnelle de l'aspect, le mouvement, l'horreur d'une nature formidable et le côté fantastique de l'ouvrage qu'il fallait faire ressortir ont été rendus par l'éminent artiste de manière à

contenter les spectateurs les plus difficiles. Mais l'effet de ce décor a été diminué, dès la cinquième ou la sixième représentation, grâce à la délicatesse extrême de plusieurs de ses parties. Ainsi, les gros arbres ont été peints sur une toile transparente qui permettait d'entrevoir des chasseurs fantastiques enfermés dans leurs troncs. Les manœuvres multipliées que le théâtre exige ont eu vite raison de ces apparitions estompées, que leur trop grande fragilité a fait rentrer dans la nuit.

Le Prophète. — Décor de la cathédrale. — Cette composition, due à feu Cambon, a été exécutée par M. Lavastre aîné et M. Carpezat; elle est fort remarquable par son mouvement, la simplicité des lignes et sa physionomie générale.

Jeanne d'Arc. — Décor du cinquième acte, représentant la cathédrale de Reims. Cambon est également l'auteur de cette composition magistrale; mais l'exécution est due à MM. Lavastre aîné et Carpezat. Les lignes superbes et l'aspect puissant de ce décor, qu'une maquette ne permet pas d'apprécier, en font un véritable chef-d'œuvre.

Ballet de Sylvia. — M. Chéret a peint, pour ce ballet, une forêt qui est bien composée; l'aspect aimable d'un semblable décor convient parfaitement à l'action.

Pour le *Roi de Lahore,* M. Chéret a exécuté le décor du *désert,* qui offre un caractère simple et grandiose, mais aussi quelque peu de vulgarité dans la coloration.

La *place publique,* dans ce même opéra du *Roi de Lahore,* est un décor de M. Carpezat, qui est savamment composé, ingénieux et d'une couleur harmonieuse; comme dans la plupart des décors d'architecture, la maquette ne peut en donner une idée juste.

En composant le décor du premier acte du *Roi de Lahore,* M. Daran a accompli une sorte de tour de force. Effectivement, ce

décor est planté de manière à laisser derrière lui la place du deuxième acte; il était impossible de se tirer avec plus d'honneur d'une difficulté aussi considérable.

Le Fandango (ballet). — M. Daran a fait là un décor brillant, gai, pittoresque et d'une allure charmante.

La *place publique* de *Faust,* par feu Cambon, est l'un des plus remarquables décors qui aient jamais été produits. Une grande pente praticable, côté *jardin,* c'est-à-dire à gauche du spectateur, permet l'entrée en scène des soldats dont le chœur est si populaire. Une grande porte de ville, sous laquelle passent ces soldats, donne à cette partie du décor une physionomie merveilleusement pittoresque et d'une incomparable hardiesse de mouvement. La pente praticable est bordée, d'un côté, par des maisons basses à pignons bien allemands, et, de l'autre côté, par un parapet de pierre que porte un mur de soutènement à arcades. A l'extrémité de ce parapet est un socle supportant une statue traitée dans le caractère des figures célèbres du château de Heidelberg. Par un retour sur la scène, le chemin aboutit, au fond du théâtre, à une terrasse en contre-bas, de laquelle on aperçoit les toits des maisons de la ville et un grand nombre de flèches qui se silhouettent sur le ciel ou sur un fond de grandes montagnes fermant l'horizon. Au côté *cour,* à droite, est placée une porte monumentale à grand comble; cette porte facilite les dégagements dans la coulisse, en même temps qu'elle indique une seconde entrée de la ville. On ne peut rien imaginer de plus mouvementé que ce décor. C'était, d'ailleurs, une des qualités maîtresses de Cambon de caractériser nettement les mouvements expressifs utiles à la mise en scène et susceptibles de donner au tableau une grande allure. Le seul défaut des décors de cet artiste si puissant, — on n'en peut juger d'après les maquettes, — consistait dans le peu d'énergie de la couleur. Cambon avait le goût des tons fins; il en résultait une singulière mollesse dans ces tableaux admirables sous tous les autres rapports et dont le mouvement était toujours si vigoureusement indiqué.

L'Opéra possède une grande quantité de décors dont les ma-

quettes n'ont pu être exposées, et qui méritent cependant d'être mentionnés. Nous citerons les suivants :

Cambon. — La kermesse et l'église de *Faust*, le palais de *Hamlet*, le troisième acte de *Robert-le-Diable*, le palais de *la Favorite*, la place publique de *Don Juan*, etc.

Rubé et Chaperon. — Le Val-Purgis de *Faust*, les bords de la Loire de *Jeanne d'Arc*, le cimetière de *Hamlet*, les ruines de *Robert-le-Diable*, les premier et quatrième actes du *Tribut de Zamora*, les temples de *Aïda*, la vue du Vésuve dans *la Muette de Portici*, etc.

J.-B. Lavastre et Desplechin. — La place publique de *la Juive*, le lac de *Hamlet*, la cathédrale de *Robert-le-Diable*, le palais du cinquième acte de *Don Juan*, la terrasse de Chinon dans *Jeanne d'Arc*.

J.-B. Lavastre, seul. — L'amphithéâtre de *Polyeucte*, le premier acte de *la Muette de Portici*, le deuxième acte du ballet de *Yedda*, la vue de Thèbes dans *Aïda*, le deuxième acte du *Tribut de Zamora*.

Daran. — Le premier acte de *Polyeucte* (entrée de ville).

Lavastre aîné et Carpezat. — Le troisième acte de *Yedda*, et le troisième acte du *Tribut de Zamora* (palais).

Nous n'avons cité que les grands décors offrant des difficultés d'exécution généralement considérables.

L'Exposition de 1878 présentait, en outre, une série très intéressante de copies colorées de décors anciens, qui servaient à expliquer au public la marche de l'art de la décoration. A cet effet, tous les ouvrages publiés autrefois sur cette curieuse matière ont été consultés et les estampes copiées par MM. Gabin et Duvignaud. Ce travail historique était placé sous la direction de M. E. Perrin, aidé de la collaboration de M. Nuitter, archiviste de l'Opéra. Les visiteurs du Champ de Mars pouvaient ainsi apprécier les progrès

immenses accomplis par le grand art de la décoration théâtrale, qui semble avoir atteint la perfection. Notre seule réserve, d'ailleurs fort sérieuse, porte sur l'inexactitude, — que l'insouciance de quelques décorateurs rend parfois très choquante, — de la reproduction de certains monuments anciens, comme sur l'attribution erronée que des artistes, insuffisamment renseignés, donnent aux dates d'origine de ces édifices. Nous avons dit plus haut l'inconvénient grave que cette insouciance ou cette ignorance relative de la science archéologique apporte à la création de monuments imaginaires, ayant la prétention soit de donner au spectateur l'idée d'une architecture disparue, soit de lui rappeler les conditions d'un art qui a légué des spécimens plus ou moins nombreux à l'époque actuelle.

Nous faisons, en concluant, des vœux pour que nos très habiles décorateurs se préoccupent de l'histoire de l'art monumental avec une conviction profonde des nécessités rigoureuses de la science, et avec tout le soin que leur mission exige.

CHAPITRE V.

LE PAPIER PEINT ET LES STORES.

I

Aucune des industries introduites dans le domaine des beaux-arts n'a plus servi le goût moderne de l'apparence du luxe que ne l'a fait le papier peint. Mais, en indiquant les excès décoratifs auxquels son emploi est associé, on ne peut hésiter à reconnaître les services considérables qu'il rend. Effectivement, le papier peint, imaginé pour remplacer, dans les appartements modestes, la peinture ou l'étoffe, fort coûteuses l'une et l'autre, doit être apprécié comme un véritable bienfait pour les classes inférieures de la société, car il assure la propreté intérieure des habitations en servant aux plaisirs des yeux. Sans le papier peint, si facile à renouveler lorsqu'il a perdu sa fraîcheur primitive, on serait condamné au badigeon grossier, sinon à la nudité absolue des murs maculés par des contacts divers.

Tout le monde sait que la fabrication du papier de tenture fournit un aliment très sérieux à l'activité de nombreux ouvriers, de même qu'elle est la source abondante des efforts les plus variés dans l'ordre décoratif. Il convient d'ajouter que cette grande industrie est également soumise, à un degré supérieur, aux fantaisies multipliées de la mode et à ses évolutions rapides. Les conditions esthétiques du papier peint doivent, par conséquent, attirer particulièrement l'attention de l'observateur qui s'intéresse aux développements et aux progrès de l'art de la décoration.

Dès que le producteur se préoccupe de satisfaire à des besoins nés de notre faculté admirative et si énergiquement excités de nos jours, il doit être soucieux des conséquences de la mission qu'il s'attribue, sans préjudicier, d'ailleurs, aux intérêts commerciaux qu'il veut servir. C'est ce dont les fabricants de papier peint ne semblent pas tous suffisamment convaincus. Quelques-uns d'entre

eux ne reculent même devant aucune hérésie décorative, ni aucune excentricité, pour flatter le mauvais goût et multiplier à l'infini les manifestations de la mode. Il en est du papier peint comme de la plupart des formes de l'art appliqué industriellement : la déviation du sens esthétique est proportionnée au perfectionnement des moyens d'exécution. Aujourd'hui, la fabrication du papier de tenture paraît avoir dit son dernier mot, au double point de vue de la perfection de la matière manufacturée et, d'après les idées courantes, de la perfection artistique. Toutes les difficultés ont été vaincues, et le mirage du luxe est aussi complet qu'on se le peut figurer. La matière disparaît pour faire place à la fiction. Le satin, le brocart, le velours et les broderies tapissent les chambres des ménages médiocrement riches, concurremment avec de rutilantes dorures et la reproduction, au rouleau, des peintures populaires.

L'imitation des réalités de la nature, les paysages inondés de soleil, la flore gracieuse, les scènes dont la figure humaine est le principal élément, n'ont plus de secrets pour le fabricant de papier peint, qui s'ingénie à donner l'illusion d'œuvres d'art véritables ou des produits les plus somptueux de l'industrie.

Il faut, assurément, reconnaître que le papier est un simple support, un moyen de recouvrir des murailles nues, et non pas une matière à respecter qu'on ne saurait se permettre de déguiser. Toutefois, la logique ne perd pas ses droits en cette circonstance. Comment oublier que le papier de tenture est chose modeste et fragile, un procédé économique qui a pour but de tapisser des appartements où il ne peut être question de trouver un mobilier luxueux et de rencontrer des habitants couverts de parures magnifiques? La simplicité des vêtements et des habitudes, des meubles et de tout ce qui constitue la manière de vivre du petit bourgeois, ainsi que la physionomie intérieure de son appartement, ne sont pas d'accord avec le papier peint qui reproduit l'aspect des merveilleux tissus de l'Orient, du velours de Gênes, des tapisseries de Beauvais ou de Flandre, des cuirs gaufrés de Cordoue et des tableaux de tous les pays. Là où ces splendeurs mensongères peuvent être admises sans offenser les lois de l'unité harmonique, on préférera toujours, avec raison, la réalité à l'apparence. Nous ne pouvons

concevoir cette forme particulière de la démocratie contemporaine, qui exige l'ombre de la richesse, à défaut de la richesse elle-même. Dans quel intérêt encouragerait-on le goût du luxe dans ce qu'il offre de plus faux et de plus invraisemblable ? N'est-il pas plus vrai et plus sain de confier à cet agent modeste, le papier, une décoration qu'il puisse supporter sans sortir de son rôle ? Et celui-ci n'est-il pas assez varié pour suffire à tous les besoins, sans qu'il lui soit nécessaire de dépasser les limites de l'honnêteté décorative ?

Le papier peint ne peut se donner des airs de fresque ou de tapisserie, sans qu'un sourire de pitié vienne bien vite corriger l'expression du sentiment admiratif que l'on manifeste en constatant les progrès étonnants qui ont été accomplis dans cette fabrication, où la France se montre supérieure à toutes les autres nations. Mais le goût éclairé ne s'accommode pas davantage des magnificences de tout genre que cette matière, créée par des nécessités d'économie rigoureuse comme de propreté élémentaire, se charge de représenter à l'état de fantôme pour ceux qui ne peuvent les réaliser. D'ailleurs, le papier peint a montré de tous temps une ambition déréglée, dont les bornes n'ont été marquées que par les facilités plus ou moins grandes de la fabrication. Jadis, l'idéal consistait dans l'imitation du bois et du marbre; aujourd'hui, avec les progrès extraordinaires que cette industrie a effectués, c'est à peine si l'on n'en est pas arrivé à dédaigner les imitations de broderies de soie sur velours, les lampas, les brocarts et les draps d'or. On ne sait où s'arrêtera ce défi porté à la reconnaissance, par les yeux, de la vérité des choses. En ce genre, l'Exposition universelle de 1878 nous a montré des merveilles dont l'industrie française est bien glorieuse, et que les nations étrangères, fort jalouses de nos succès, essayent en vain de reproduire. En lisant le Rapport de la classe 22, il est aisé de s'assurer du triomphe complet de notre pays. La fabrication à la planche, qui donne les produits les plus parfaits, aborde avec succès toutes les reproductions ; « aucun genre, si compliqué qu'il soit, ne l'arrête, » et cette perfection est telle, que, « à l'entrée de la salle spéciale, la plupart des visiteurs se croyaient en présence d'une

exposition d'étoffes; les imitations de soieries, de velours, etc., placées dans nos vitrines, les reproductions de tapisseries étendues contre les murs, se prêtaient admirablement à cette illusion. » Un fabricant était parvenu à reproduire une tapisserie de l'époque de Louis XIV tirée de la collection des Douze Châteaux royaux. Cette composition ne mesurait pas moins de 8 mètres de long sur plus de 4 mètres de haut, et rendait assez habilement les tons d'un paysage compliqué. Un autre exposant avait envoyé au Champ de Mars un *sous-bois* ayant 6 mètres de long : dans le taillis et à travers les arbres apparaissaient des sujets empruntés aux fables de La Fontaine. Le même fabricant plaçait sous les yeux des visiteurs un panneau plus grand encore, qui représentait une scène de la vie de château : l'architecture et les personnages, en style de la Renaissance, étaient curieusement exprimés par le moyen des procédés propres au papier peint, mais perfectionnés au delà de toute attente.

Ces *œuvres d'art* exécutées mécaniquement sur papier de tenture ne nous semblent offrir d'autre intérêt que celui d'un tour de force ou d'adresse, accompli assez habilement pour étonner les yeux et l'esprit. D'une difficulté en apparence insurmontable, que les perfectionnements extraordinaires de la main-d'œuvre ont vaincue, elles ne sauraient, d'ailleurs, constituer un progrès véritable, car l'avantage pratique de pareils éléments de décoration nous échappe absolument, et leurs caractères de réelle beauté sont très difficiles à définir. Certes, aucune personne de goût éclairé ne peut songer à orner son habitation de ces reproductions mensongères. Si surprenant que soit le talent des ouvriers et des artistes employés à leur exécution, le résultat n'est pas et ne peut être proportionné à la peine dépensée pour essayer de l'obtenir. Ces efforts excessifs pour atteindre la perfection et élargir le cercle dans lequel le papier peint est appelé à se mouvoir font dépasser le but assigné par le bon sens à l'ambition des fabricants. Et le procédé reste si grossier, malgré l'extrême habileté des dessinateurs et des peintres spéciaux, qu'il faut avoir l'œil bien distrait, sinon peu exercé, ou le goût étrangement indifférent pour que ces *chefs-d'œuvre* soient susceptibles de causer une agréable impression et

parviennent, du moins, à remplir avec succès un rôle qui consiste à tromper le regard.

Il convient de laisser à la peinture proprement dite le soin des architectures, des paysages et des scènes animées, à la tapisserie la mission de décorer les murailles au moyen de représentations de même genre, mais bien plus conventionnelles, et dont l'exécution décorative permet de comprendre aisément la raison et la mise en valeur de la matière employée, enfin au papier peint le mode d'ornementation beaucoup plus simple et plus modeste que la logique des nécessités d'harmonie et d'économie lui impose. Comment gaspiller son admiration en faveur de ces œuvres prétentieuses qui trouvent surtout leur application dans les cafés et quelques buffets de chemin de fer? Aux paysages en papier nous préférons des peintures à la détrempe, si les restaurants et les auberges veulent en orner les murs de leurs salles publiques. Quelle que soit leur grossièreté, ces peintures feront plus aisément le bonheur de nos yeux et, eu égard à leur durée, elles ne coûteront pas plus cher que le papier de luxe; en outre, elles trouveront dans leur simplicité même, des qualités décoratives qu'on ne saurait rencontrer dans le modelé pénible et plus barbare que rudimentaire du papier de tenture.

Si de semblables tentatives n'avaient d'autre intérêt que de démontrer la puissance de la fabrication contemporaine, on ne pourrait s'en plaindre; mais leur influence est considérable sur le goût général, et les exigences du public grandissent avec l'empressement du producteur à les satisfaire. De là ce besoin, qui se développe de plus en plus, de l'imitation en trompe-l'œil de toutes choses par le papier peint, ainsi qu'une sorte de perversion de ce sens admirable du beau et du vrai qui, dans ses manifestations variées, caractérisait les époques anciennes et nous fait aujourd'hui trop souvent défaut.

Les fabricants ont fréquemment donné la preuve qu'ils comprenaient fort bien l'esthétique spéciale du papier peint lorsqu'ils préparaient leurs produits pour des applications qui les justifiaient véritablement. Sans remonter à Réveillon et à ses successeurs immédiats des premières années de ce siècle, c'est-à-dire au temps

où, avec des vues moins ambitieuses, les dessinateurs limitaient la composition de leurs modèles aux moyens fournis par leur industrie et en acceptaient l'insuffisance, de belles et très intéressantes conceptions ont été mises au jour qui présentaient les meilleures conditions décoratives que l'on pût désirer. Quoi de plus charmant que ces fins bouquets de fleurs sommairement indiqués, sous le double rapport du dessin et de la coloration, et destinés à égayer la chambre d'une jeune fille ou d'un modeste ménage? C'est encore cette voie que les fabricants devront suivre pour rendre au papier de tenture sa réelle valeur. Le papier *tontisse* ou velouté nous plaît moins parce qu'il a de fâcheuses prétentions, bien que lointaines, à imiter un précieux tissu et parce qu'il accroche trop aisément la poussière, mais ce papier démodé convenait au salon du bourgeois sans vanité ainsi qu'au cabinet de l'homme d'étude. Il n'est pas jusqu'au papier à scénographies, comme on le comprenait sous le premier Empire et la Restauration, qui ne puisse donner d'aimables résultats, avec son exécution large et franche, heurtée même, et en quelque sorte taillée à facettes par la rudesse du procédé ancien à la planche. Cette manière décorative a disparu, hélas! pour faire place aux teintes nombreuses, compliquées, que le blaireau a fondues dans un modelé imitatif de la peinture, et sans aucun accent. La figure humaine ne peut être rigoureusement interdite au papier peint, bien que la modestie du procédé ne s'en accommode guère, en principe; mais si la vulgarité de la matière et son origine économique ne la défendent pas avec évidence, encore faut-il que l'on se contente de l'exprimer sous une petite dimension et au moyen de teintes plates qui l'enlèveront en silhouette sur le fond. Les peintures des vases grecs et les décorations étrusques offrent des modèles excellents en ce genre, qu'il serait facile d'utiliser.

En résumé, la flore interprétée très décorativement et l'ornementation conventionnelle, qui se plie à tous les besoins et à toutes les fantaisies comme aux styles les plus divers, présentent des ressources illimitées pour animer les murs des appartements auxquels le luxe des riches étoffes est refusé, et satisfaire aux nécessités admiratives qui s'imposent, de nos jours, à toutes les classes de la

société. Les fabricants de papier peint ont eu le mérite de favoriser l'établissement d'une école de dessinateurs industriels qui a produit, depuis une trentaine d'années, des hommes de grand talent; mais, au lieu de forcer ces artistes à trouver, au prix d'une saine originalité, incessamment du nouveau, n'en fût-il plus au monde, qu'ils les maintiennent dans les bornes naturelles d'une mission très spéciale ayant des règles précises indiquées par le bons sens. La classe 11 à l'Exposition universelle de 1878 renfermait de beaux modèles d'ornementation préparés pour servir aux tentures de papier et assurément suffisants pour constituer une partie considérable de l'esthétique propre à ce procédé de peinture mécanique. En y adaptant, — ce que l'on ne fait pas assez, — une coloration discrète, en harmonie avec la simplicité des compositions et la modestie des applications, le but sera exactement atteint, et les lois fondamentales du goût seront observées en toute certitude.

II

La classe 22 comprenait le papier de tenture, le papier de fantaisie aux applications multiples et les stores peints. Nous n'avons rien à dire sur les produits formant la seconde division de cette classe, car ils sont insignifiants au point de vue de l'art; mais il n'en est pas de même de la troisième catégorie, au sujet de laquelle certaines observations seront utiles et trouveront ici leur place, bien que les stores ne fassent pas partie de la décoration fixe de l'architecture et semblent plutôt appartenir à l'œuvre du tapissier. Le peu d'importance des stores exposés ainsi que leur petit nombre n'auraient nullement justifié leur constitution en classe distincte; toutefois, leur réunion aux papiers ornés soulève des objections, qu'il est, d'ailleurs, sans intérêt de présenter au lecteur. Sous plusieurs rapports, il est vrai, la classification adoptée n'était pas sans justesse. Effectivement, les procédés d'exécution employés dans la fabrication des stores sont, en certains cas, analogues à ceux qui sont usités pour le papier peint, si la matière est différente, et les lois esthétiques qui régissent ces deux industries ont une parenté assez proche, si leur rôle est dissemblable. Comme le

papier de tenture, les stores sont, parfois, décorés mécaniquement et imprimés à la planche; mais ces procédés n'ayant pas, jusqu'ici, donné des résultats très satisfaisants, on les peint plus souvent à la main ou au pochoir. Il y a des stores en toile décorée, transparents ou opaques; seuls, les stores transparents ou, plus exactement, translucides ont une importance suffisante pour nous permettre de leur consacrer quelques lignes rapides.

En exprimant le regret de voir appliquer au papier de tenture des règles décoratives qui transforment sa mission et la dénaturent, en laissant apparaître la préoccupation de le faire servir à la satisfaction d'un luxe mensonger, nous avons, néanmoins, constaté les progrès qu'on lui fait accomplir et la logique beauté de nombreux produits qui n'ont pas pour but d'offrir aux yeux le mirage de la richesse. Nous ne saurions en dire autant de la fabrication des stores peints, dont l'industrie européenne n'a pas su encore faire un art véritable, si l'on en juge par les spécimens qui ont figuré à l'Exposition universelle de 1878. Rien n'était plus misérable et plus prétentieux que ces toiles vues en transparence et représentant des motifs d'architecture dans le mauvais style romantique de 1830, de lourdes corbeilles de fleurs et des figures d'un dessin peu recommandable. Un exposant avait eu la pensée de créer le store patriotique et, à cet effet, présentait au public la figure de M. Thiers encadrée d'attributs. Cette manière d'apothéose semblait bien singulière; elle n'ajoutait aucun intérêt au souvenir de cet homme d'État, qui n'avait rien à gagner, comme beauté plastique, à être vu ainsi amortissant, pour sa bonne part, l'intensité des rayons solaires dans une galerie du Champ de Mars.

Les stores en toile peinte ayant les fenêtres pour cadre naturel, leur rôle a pris un caractère ambitieux, celui de rappeler les vitraux colorés à personnages ou en ornementation. Les fabricants spéciaux ne reculent devant aucun moyen pour tenter cette imitation, dont les résultats sont nécessairement pitoyables. La mise en plomb est simulée, par de gros traits noirs, avec maladresse et invraisemblance; elle résiste seule à l'ardeur du soleil, quand les tons colorés des figures et des ornements pâlissent et disparaissent en peu de temps. La préoccupation constante des apparences

trompeuses est, aujourd'hui, une manie générale; elle est une des plaies de notre époque et constitue l'un des principaux obstacles au progrès des arts industriels. On fait, avec un certain succès commercial, des vitraux en papier imprimé par les procédés chromolithographiques, et l'on en veut également l'illusion par le moyen de la toile peinte, sous la forme de stores : c'est une des conséquences du progrès moderne !

Il est cependant nécessaire de comprendre qu'une décoration mobile et sans profondeur, telle que la comportent des stores en étoffe mince, disposée pour être roulée et déroulée à tout instant, doit avoir une légèreté en harmonie avec celle de son support, et est tenue de se régler sur une convention ayant, plus encore que le papier peint, des limites assez étroites, sous le rapport des éléments qui lui servent de base. Comment l'œil ne serait-il pas choqué de voir se déplier, pour être vus en transparence, d'épais motifs d'architecture, des paysages et, surtout, des figures humaines, alourdies par un modelé excessif qui prétend nous offrir l'aspect des réalités de la nature ? En pareil cas, tout ce qui donne l'idée d'une profondeur ou d'une épaisseur et l'apparence de choses solides semble faux et déplacé. Une fine guirlande de fleurs d'une tonalité douce, modelées sommairement et aux détails estompés avec délicatesse, une ornementation sobre, exécutée généralement en camaïeu et laissant vides de grands espaces, ou, si elle est plus serrée, disposée comme un damassé, des initiales élégantes de forme, si le consommateur les exige, ainsi que cela est fréquent, nous paraissent constituer les seules combinaisons de la décoration bien comprise des stores. Il ne convient pas que les motifs d'ornementation servent, par la vigueur exagérée des tons ou du modelé, à diminuer l'intensité de la lumière; c'est la toile elle-même qui doit conserver entière cette mission, la décoration dont elle est chargée n'ayant et ne pouvant avoir d'autre but que de plaire aux yeux et de contribuer à rendre attrayant l'intérieur de nos appartements.

Les fabricants de stores peints ont produit, parfois, des choses charmantes, lorsque, accidentellement, des artistes intelligents et, d'ailleurs, intéressés au résultat à obtenir, leur ont fourni des mo-

dèles. Qu'ils étudient donc mieux qu'ils ne semblent l'avoir fait jusqu'ici les questions d'art relevant de leur industrie. En favorisant l'établissement d'une école de dessinateurs spéciaux d'une valeur réelle, ils élèveront le niveau d'une fabrication encore à demi barbare et la développeront commercialement. Le consommateur préfère très souvent des stores unis ou simplement encadrés d'un filet de couleur à des toiles décorées sans goût et sans esprit. Il appartient aux producteurs français de modifier une situation qui est actuellement pour eux sans profit et sans honneur.

SECTION II.

LE MOBILIER ET SES ACCESSOIRES.

CHAPITRE PREMIER.

TAPISSERIE ET TAPIS.

I

Les tapisseries historiées en laine et faites au métier paraissent avoir été assez anciennement en usage; mais il est impossible de déterminer l'époque de leur origine. Il faut se garder de les confondre avec les étoffes brochées ou brodées auxquelles se rapportent vraisemblablement bien des textes souvent cités, — nous en ferons grâce au lecteur, — qui parlent des tentures et des tapis destinés à augmenter l'éclat des fêtes à l'intérieur et à l'extérieur des édifices, comme sur la voie publique. Les preuves certaines de l'existence des tapisseries proprement dites en haute et même en basse lisse ne les font pas remonter, du moins en Occident, au delà du XIIIe siècle, et les monuments les plus anciens, d'ailleurs d'une très grande rareté, qui sont parvenus jusqu'à nous ne dépassent guère le milieu du XIVe.

Les textes et la logique permettent de croire que les toiles peintes du genre des *velis depictis* dont parle Grégoire de Tours, comme ayant été exécutées à l'occasion du baptême de Clovis, ont précédé les tapisseries, et que les tissus brodés en laine, en soie et en fils de métal précieux ont été exclusivement en usage, durant bien des siècles, avant l'invention du métier à chaîne.

La tapisserie véritable est une mosaïque en laine soutenue par les fils d'une chaîne qui reçoit le travail de la navette limité au motif que le tapissier veut faire apparaître; elle n'est pas un tissu dans le sens exact du mot, ni une broderie comme la grande litre,

de plus de 70 mètres de long, appartenant autrefois à la cathédrale de Bayeux, et appelée improprement *tapisserie de la reine Mathilde.* Cette litre est une toile blanche, sur laquelle l'histoire de la conquête d'Angleterre par les Normands est simplement brodée en laine de plusieurs couleurs. Il n'était peut-être pas inutile de présenter ces observations, qui pourront servir à mieux faire comprendre le but critique de notre étude.

II

Comme la peinture en mosaïque et les vitraux, la tapisserie est un art décoratif par excellence, en raison de sa fonction spéciale et de ses procédés d'exécution. Dressée contre les murs des édifices publics et des habitations les plus somptueuses, elle constitue un art noble entre tous par la splendeur de son rôle; mais, à l'égal de ses sœurs, elle a subi des vicissitudes proportionnées à l'importance qui lui a été attribuée dans la décoration monumentale, les variations du style ayant eu sur elle une influence directe et très considérable. Cette importance même de la part qui lui a été accordée autrefois dans l'ornementation des édifices de tout ordre, religieux, civils et domestiques, a imposé la figure humaine comme principal élément de composition à la tapisserie disposée en parement, quand le tapis, destiné à couvrir le sol et dont la mission est plus modeste, emploie seulement ou, du moins, ne devrait mettre en usage que la flore ou l'ornement conventionnel. Ici est la différence essentielle qui sépare ces deux industries d'art, quelle que soit la distinction à établir, parfois, entre leurs procédés de fabrication. La tapisserie d'ameublement, dont les produits de la manufacture nationale de Beauvais sont le type caractérisé, forme une troisième catégorie, ayant un système décoratif sans règles bien précises et qui nous suggérera quelques réflexions.

Les tapisseries de parement, où il n'entre que de la laine et représentant des sujets historiques, sont exécutées en haute lisse, c'est-à-dire sur un métier placé verticalement; celles qui ont pour objet l'ameublement ou les petits panneaux décoratifs, tels que

des dessus de portes, offrent généralement un mélange de laine et de soie tissées en basse lisse, sur métier horizontal. Les premières ont, en principe, une exécution large et sobre, en harmonie avec leur fonction monumentale; les secondes, de plus petite dimension, exigent un tissage plus fin, en rapport avec leur application, qui les rapproche davantage de l'œil du spectateur.

La fabrication flamande des tapisseries, la première en date et qui est restée la plus célèbre, malgré la gloire toute moderne de la manufacture des Gobelins, avait établi des lois décoratives analogues à celles qui ont régi les divers genres de peinture appliqués à l'architecture, et si merveilleusement appropriés à leur destination spéciale. Nous verrons que cette fabrication vient de se relever, grâce à l'initiative privée, à un degré vraiment supérieur et de façon à permettre des comparaisons avec notre grande institution nationale, qui ne sont peut-être pas à l'avantage de celle-ci. Les premiers temps de la Renaissance ont modifié le système de composition des grandes tapisseries de haute lisse, sans amener une transformation radicale de ces lois nécessaires, malgré la tentative réaliste de Raphaël, lors de l'exécution des fameuses tapisseries du Vatican, commandées par Léon X, et qui semble n'avoir pas eu d'influence immédiate sur les caractères généraux de ce système particulier de peinture décorative. On peut dire que les ouvrages produits sous Louis XII et François Ier ont déterminé, en quelque sorte définitivement, les règles esthétiques de la grande tapisserie historique, renonçant aux petites scènes encadrées et séparées au moyen de motifs d'ornementation architecturale ou d'autres procédés archaïques. Les admirables collections du musée de Madrid, de l'hôtel de Cluny, des cathédrales d'Aix-en-Provence et de Reims, donnent la mesure de la haute perfection à laquelle étaient parvenus les tapissiers de la Renaissance, ainsi que de leur sens admirable des besoins qu'ils avaient à servir. Depuis, ce grand art, comme toutes les autres applications décoratives de l'ordre monumental, n'a fait que décliner, et, malgré de récents efforts pour le relever d'une honteuse décadence, on n'a pas réussi, faute d'énergie suffisante, à le replacer au rang qu'il occupait vers le commencement du XVIe siècle.

A la manufacture nationale des Gobelins incombe la part la plus grande dans la responsabilité de cette condition moderne de la tapisserie historiée. Mais nous devons reconnaître que le mouvement naturaliste de l'art qui s'est produit depuis plus de trois siècles n'y est pas étranger. Légitime dans son influence sur les arts d'imitation qui n'avaient aucun concours à apporter à l'ornementation de l'architecture, la révolution entreprise par la Renaissance a été funeste aux arts de la décoration, car ceux-ci ne peuvent vivre sans le secours d'une dose assez forte d'archaïsme, c'est-à-dire en dehors des règles toutes conventionnelles, mais précises et rigoureuses, que leur fonction purement ornementale leur impose. Le rationalisme a supprimé ces lois ; le souci de faire vrai, de reproduire avec exactitude les réalités de la nature, ne pouvait plus s'accommoder de ces compositions sans perspective, de ces conventions de dessin, de modelé, de couleur, que des nécessités décoratives avaient créées et qui ont été méconnues ensuite. Bref, le perfectionnement de la main-d'œuvre et les progrès immenses de l'art imitatif ont porté un coup mortel à la tapisserie en la transformant en véritable tableau, sans l'empêcher, toutefois, de retenir, jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, certaines qualités spéciales, par le maintien de larges bordures d'ornement, ainsi que par une simplicité relative dans la coloration et le modelé. Ces quelques qualités décoratives sont dues à la sagesse de peintres éminents, tels que Lebrun, qui conservaient l'intelligence à demi éclairée des lois particulières à ce système de peinture, tout en subissant l'influence de leur éducation et du goût propre à leur temps. Après eux la décadence s'accentue et, au XIXe siècle, s'accomplit définitivement. Jusqu'en ces dernières années, la tapisserie des Gobelins, restée à peu près seule au monde, n'est plus qu'un tableau en laine, produit extraordinaire de la chimie, qui multiplie les teintes à l'infini, et de l'habileté prodigieuse et patiente des ouvriers artistes employés par l'État. M. Chevreul, en mettant au service de nos tapissiers le fruit de ses savantes recherches et en créant des milliers de tons pour la teinture de la matière première, a contribué largement à ce genre moderne qui nous a donné tant d'œuvres bâtardes, aussi mauvais tableaux que mauvaises tapis-

series, ayant la physionomie de grands pastels caractérisés par une exécution lourde et molle. Il semble que l'hésitation du spectateur, ne sachant trop, au premier examen, s'il se trouve en présence d'une peinture véritable ou d'un ouvrage tissé, doit constituer le gage du succès de l'auteur. Cette manière de comprendre la tapisserie est une des plus lamentables erreurs esthétiques qui aient été commises à notre époque. Il convient d'ajouter que, si les progrès de la science ont causé à ce bel art un tort sérieux, l'illustre chimiste que nous venons de nommer n'a fait que répondre aux désirs qui lui étaient exprimés. S'il a contribué au mal en croyant obtenir un perfectionnement, M. Chevreul s'est acquitté en savant d'une mission spéciale, lorsqu'il a réussi à satisfaire aux besoins nouveaux que les peintres attachés aux Gobelins se sont imposés avec si peu de raison. C'est là, effectivement, qu'est la source de la décadence de la tapisserie. Les artistes de grand talent auxquels le soin d'exécuter des modèles a été confié se recommandaient par leur notoriété de peintres et non par leurs études ou leurs travaux de l'ordre décoratif. Tout au plus admettaient-ils l'utilité d'une bordure; mais celle-ci ne pouvait suffire à caractériser la physionomie d'une tapisserie. Entraînés à composer, à la manière des tableaux, des figures ou des scènes destinées à être reproduites par le tissage en laine, observant les lois de la perspective aérienne dans ces compositions à plans nombreux, soucieux d'imiter fidèlement et rigoureusement toutes les particularités de la nature, dans sa couleur et ses effets d'ombre et de lumière, ainsi que dans les conditions de modelé indispensables lorsqu'on veut la reproduire avec l'exactitude parfaite qui procure l'illusion, ils ont soustrait la tapisserie au rôle purement décoratif que le bon sens lui assigne, pour en faire une peinture d'imitation. De là les découvertes et les applications admirables de M. Chevreul, mais aussi les résultats détestables qui ont été obtenus aux Gobelins et par l'industrie privée, qui marche à la suite de notre grande manufacture nationale.

Le mouvement qui se produit, depuis peu d'années, en faveur d'un retour intelligent vers les traditions de l'art ancien a fait reconnaître la nécessité d'une réforme. La direction éclairée de

l'administrateur actuel des Gobelins, M. Darcel, soutenue par une commission composée d'hommes instruits et animés du désir de relever cette fabrication si longtemps dévoyée, a déjà produit des effets excellents. Mais les artistes tapissiers ont des habitudes qu'il leur est bien difficile d'abandonner; il leur semble d'ailleurs très dur de renoncer à cette habileté excessive qui provoque l'admiration banale du public, toujours stupéfait devant les résultats d'un travail inouï de miniaturistes s'exerçant sur des surfaces de plusieurs mètres. Employer des semaines à exécuter une main et cinq ou six années[1] à la confection d'une scène, quelle gloire et quel profit pour la France! Comment faire accepter cette vérité certaine que la tapisserie ne comporte pas un nombre infini de teintes fondues, produisant des reliefs exagérés, et que ce procédé serait très avantageusement remplacé par des teintes plates donnant un modelé large, simple et traité en hachures? Il n'est donc pas surprenant qu'une partie notable des œuvres exposées au Champ de Mars par la manufacture des Gobelins ait été composée de tapisseries exécutées en vertu de la méthode que nous condamnons et qui a soulevé tant de protestations.

Un petit nombre d'ouvrages donnait la preuve de tendances meilleures; mais il faudra bien du temps et d'énergiques efforts pour réaliser une réforme complète des procédés en usage. Il faudrait d'abord renoncer absolument à ces étranges copies de tableaux des maîtres anciens dont les Gobelins ont l'habitude et qui entretiennent, chez nos tapissiers, des idées fausses sur les conditions de leur art. Se figure-t-on un Corrège en laine! Et cependant l'Exposition de 1878 offrait aux regards surpris des visiteurs la reproduction de la *Madone* dite *de saint Jérôme* de ce peintre inimitable, même par l'emploi de moyens identiques à ceux dont il s'est servi. Était-il possible de rendre avec la laine la transparence des ombres et la morbidesse des chairs, quand la tapisserie donne des ombres opaques opposées durement à la crudité extrême des lumières? L'*Étude* d'après Fragonard présentait des inconvénients de même nature. *La Vierge et l'Enfant Jésus* d'après

[1] La tapisserie de *l'Apothéose d'Homère*, d'après M. Ingres, est en cours d'exécution depuis six ans et n'est pas encore achevée en mai 1882.

Sassoferrato et la *Mélancolie* de Cigoli ne pouvaient satisfaire davantage les exigences de l'homme de goût. Toutes ces tapisseries avaient, en outre, l'aspect enfumé, noirci par le temps, des œuvres originales, quand une des règles essentielles qui doivent présider à leur exécution consiste à n'employer que des tons clairs, produisant une harmonie brillante et lumineuse. L'art de la tapisserie n'exclut pas une certaine vigueur, utile pour accentuer les formes, mais il repousse les colorations trop vibrantes et les effets de clair-obscur trop caractérisés. La *Visitation* de Ghirlandajo, une merveille de notre musée du Louvre, n'a été copiée elle-même qu'avec un demi-succès, malgré les qualités spéciales de simplicité dans le dessin et de franchise dans la couleur qui semblent en faire un bon modèle de tapisserie. Par malheur, la laine alourdit tout ce qu'elle imite, et une copie obtenue au moyen de cet agent est nécessairement inférieure à celle qui est exécutée avec la brosse du peintre. Bien que nous ayons des réserves à faire à leur égard, et quelle que soit leur imperfection relative, nous préférons les copies en mosaïque d'émail placées à Saint-Pierre de Rome et reproduisant les principaux tableaux du Musée du Vatican.

En résumé, un progrès très considérable, et qu'il sera facile d'apprécier, aura été accompli le jour où il sera définitivement décidé que les Gobelins ne reproduiront plus de tableaux.

Mais cette résolution serait insuffisante si elle n'était pas doublée de la préoccupation de créer des modèles conçus d'après des règles précises, qui les rendront propres à l'interprétation par le tissage en laine et satisfaisant, de façon complète, aux nécessités de la fonction décorative que la tapisserie est appelée à remplir. Jusqu'ici, malgré une amélioration sensible dans la composition, le dessin et la couleur dont témoignent les derniers et meilleurs cartons qui ont été fournis à la manufacture des Gobelins, malgré le souci évident des artistes qui ont été appelés récemment à servir la grande réforme, jugée indispensable, de constituer des modèles de tapisseries véritablement rationnels, les œuvres exécutées sous cette influence salutaire manquent de plusieurs qualités nécessaires. Les figures sont d'une conception trop pittoresque, d'un caractère trop réaliste; elles sont faites pour produire l'illu-

sion qui est le but proposé à la peinture imitative. Le modelé est toujours excessif et produit des reliefs que la tapisserie ne comporte pas. Les tons employés sont beaucoup trop nombreux et les ressources de la palette préparées par le directeur de la teinture sont mises à contribution avec une générosité inopportune. Or le tapissier, au lieu de prendre garde à ces conditions mauvaises et d'essayer d'en amoindrir les effets dans sa traduction, augmente encore les exagérations fâcheuses auxquelles le peintre s'est laissé entraîner et force la pensée réaliste que celui-ci n'a pu se résoudre à écarter entièrement. En cela, le tapissier est aidé, nous l'avons dit, par la nature même du procédé qu'il met en œuvre. Les colorations s'accentuent, le modelé devient lourd et mou; il perd le peu d'accent et de simplicité que l'auteur a essayé, parfois, de lui donner. Si le peintre comprend imparfaitement la sobriété du rendu et l'unité de l'effet, le traducteur transforme l'original, qui accuse une intelligence au moins partielle de l'idée décorative, en tableau dénué de tout caractère, montrant des ombres trop larges, trop vigoureuses et des lumières sans franchise, malgré leur crudité. Les artistes des Gobelins devraient comprendre que la vérité de leur interprétation consiste, en toute certitude, à exécuter les demi-teintes et les ombres au moyen de hachures, ainsi qu'on le faisait à la Renaissance. Ces hachures nettes et fortes illuminent les vigueurs du modelé; elles contribuent à marquer la tapisserie du caractère qui permet de la reconnaître à première vue et lui enlèvent sa physionomie de pastel, en montrant clairement le travail de l'artisan. Par ce seul fait on obtient une importante qualité décorative, qui est trop méconnue en notre temps.

L'art appliqué à l'industrie est affligé d'une hérésie esthétique fort dangereuse : elle consiste à employer tous les moyens, dont l'extrême habileté de la main-d'œuvre facilite singulièrement l'usage, pour déguiser la nature de la matière première, dissimuler les procédés de fabrication et imprimer aux résultats obtenus une apparence absolument contraire à la réalité. L'infériorité des produits de l'art industriel contemporain, relativement aux œuvres du passé, est due, en grande partie, à ce mensonge obstiné. Mais, si l'erreur grave contre laquelle on semble disposé à réagir a été

souvent signalée, elle n'a peut-être pas été démontrée avec une suffisante insistance. On nous excusera donc de revenir incessamment sur cette question vitale. Nous croyons que le remède est dans l'application persévérante des artistes et de leurs collaborateurs à faire valoir les qualités spéciales de la matière dont ils sont tenus de se servir, et à en tirer toutes les conséquences qu'elles sont susceptibles de fournir. L'art de la décoration a besoin de cette sincérité rigoureuse, absolue, qui est sa dignité, pour expliquer les formes diverses qu'on lui fait revêtir et les fonctions précises qui lui sont départies. L'indécision du rôle de chacune de ces formes et les artifices de la fabrication amènent fatalement l'anarchie et le chaos. Le fer ne sait plus garder la robustesse qui lui convient si bien, et il usurpe les privilèges de finesse et d'élégance du cuivre; le bois adopte les profils et la minceur du métal; le cristal s'épaissit ou se rend opaque pour imiter la porcelaine ou prendre les allures des matières solides les plus variées[1]. Induire les yeux en erreur et détourner de leur emploi rationnel les éléments mis par la nature au service des manifestations multiples de l'art, telle est la condition actuelle de la plupart des applications décoratives que nous passons en revue. C'est ainsi que l'art superbe de la tapisserie ment à sa mission, qui est de constituer une tenture souple, simplement accrochée aux murailles et disposée pour être enlevée à volonté. En se substituant aux tableaux ou à la fresque, la tapisserie affecte une tenue qui ne lui convient pas; elle se fait rigide afin que l'économie de son exécution en trompe-l'œil ne soit point troublée. Tendue sur châssis comme une toile peinte, à laquelle on veut l'assimiler, ou prenant l'aspect d'un panneau décoré, elle cesse d'être mobile, et le moindre des gondolements qui la peuvent atteindre ressemble à une grimace. Sa fabrication si précieuse ainsi que ses caractères de composition et de dessin lui enlèvent toute possibilité de remplir une fonction utile et de nature à permettre de comprendre la raison du procédé employé, qui présente alors beaucoup d'inconvénients et de difficultés, un travail lent, pénible, coûteux, sans aucun avantage sérieux.

[1] Voir l'introduction au Rapport sur la classe 19, p. 9 à 14.

On ne saisit donc pas clairement la pensée qui préside à la confection des tapisseries destinées à orner les édifices publics, quand une décoration peinte à l'huile, à la fresque, en mosaïque ou par tout autre moyen du même ordre, suivant le cas, donnerait des résultats plus francs et meilleurs à tous les points de vue. En voici un exemple. La manufacture des Gobelins avait envoyé à l'Exposition de 1878 une série de huit tapisseries composées par M. Mazerolle et qui doivent trouver leur place au buffet annexe du foyer de l'Opéra. Ces ouvrages représentent le vin, les fruits, la chasse, la pêche, la pâtisserie, les glaces, le café et le thé. Personnifiées par leur type et par des accessoires d'une ordonnance ingénieuse, ces huit figures, dessinées avec grand talent et de physionomie aimable, sont charmantes à l'état de cartons, mais elles présentent un intérêt assez mince traduites en tapisserie. Il semble que l'on ait pris modèle sur de gracieuses vignettes agrandies pour cette application spéciale. Nous ne saurions trop y insister, l'œuvre de M. Mazerolle prouve beaucoup d'esprit et de talent; en elle-même et en dehors de toute préoccupation du but final de son auteur, elle a rencontré le succès; mais on a peine à s'imaginer, étant donné son caractère pittoresque, l'opportunité de la transformation qu'on lui a fait subir par le moyen un peu sévère de la tapisserie dite *décorative*. Ces jolies figures, et particulièrement la séduisante pâtissière, dont la tête, aux cheveux embroussaillés, est coiffée d'une toque blanche, étaient dépaysées aux Gobelins : il n'y a aucune raison de croire qu'elles se trouveront plus à l'aise, sous cette forme de tableaux en laine, au buffet de l'Opéra, malgré le peu de gravité du lieu. Le procédé de reproduction était excessif pour cette peinture anecdotique. Nous pensons qu'une fresque, légère comme un souffle, lui convenait mieux, et c'est, croyons-nous, le parti auquel on aurait dû s'arrêter. Il est vrai que les panneaux en tapisserie avaient été décidés avant qu'il fût possible de se rendre compte des résultats de l'entreprise confiée à M. Mazerolle et que, d'autre part, le sujet à traiter ne permettait peut-être pas un autre genre de composition. Mais si l'on ne pouvait échapper à cette nécessité, une exécution en camaïeu eût été préférable. Effectivement, à l'excès du modelé de ces figures

symboliques vient s'ajouter une recherche très compliquée de colorations intenses, qui ne s'harmonise nullement avec la frivolité de la pensée ainsi exprimée et sans rapport avec le rôle décoratif de la grande tapisserie.

Malgré l'intention plus sérieuse et plus élevée qui a présidé à leur exécution, nous ne devons pas nous montrer beaucoup plus satisfait des autres tentures exposées par la manufacture des Gobelins, *le Vainqueur,* de M. Ehrmann, *Pénélope,* de M. Maillard, *Tornatura* et *Sculptura,* de M. Lechevallier-Chevignard, ne remplissant guère mieux que les jolies filles de M. Mazerolle les conditions requises et déjà suffisamment indiquées. Tous ces ouvrages, remarquables à tant de titres, prouvent surabondamment qu'il ne saurait suffire de posséder un talent originel, développé par la seule éducation un peu banale de l'artiste habitué à faire de la peinture d'imitation, pour réussir dans l'exécution des modèles destinés à l'application industrielle et décorative. Il faut que le sens de ces choses si spéciales, à supposer qu'on en ait reçu le don, ce qui n'est pas fréquent, soit doublé de persévérantes études et de solide expérience. Le souci du réel, le goût du pittoresque et le dédain de ce qui intéresse la logique de l'appropriation aux procédés de l'industrie et à la fonction de l'objet fabriqué emportent l'artiste loin du but qu'on lui propose d'atteindre. Combien d'hommes de talent croiraient manquer à leur mission et compromettre leur indépendance si, pour se soumettre à des lois que souvent, d'ailleurs, ils paraissent connaître et comprendre, ils sacrifiaient une partie des idées auxquelles la pratique de l'art purement imitatif les ont habitués! Le désir de conserver intacte la *note personnelle,* plus ou moins apparente, qui, avec l'addition d'un savoir péniblement acquis, constitue leur mérite, les empêche de consentir à des concessions nécessaires. Trop habiles pour douter du succès, ces artistes n'éprouvent pas le besoin de redevenir naïfs et de refaire ou de modifier leur éducation, afin de se plier à des règles nouvelles imposées par la raison.

Il est possible de trouver, à un degré supérieur, des preuves de sens juste, de bon vouloir et d'études spéciales dans la *Séléné* de M. Machard; et cependant une expérience complète de l'art dé-

coratif semble faire défaut à ce peintre distingué. Si la tête blonde, lumineuse et de modelé assez sobre de cette charmante figure se détachait sur le ciel bleu étoilé qui sert de fond à la composition, au lieu d'être placée sur un disque lunaire, M. Machard se serait approché davantage de la perfection. L'œuvre est néanmoins fort remarquable; elle méritait le prix du brillant tournoi auquel ont pris part des hommes d'un talent éprouvé. La *sainte Agnès* de M. Steinheil présentait également des qualités très rares de franchise et de simplicité dans le dessin et la couleur.

Aucune des diverses formes de la grande décoration peinte ne peut se dispenser d'enfermer le motif principal de la composition dans un cadre ornemental qui en précise les limites et fasse valoir le style général de son ordonnance. Le vitrail s'est dispensé souvent, à tort parfois, de se soumettre à l'obligation d'une bordure d'encadrement; mais la division des fenêtres par des meneaux se ramifiant, surtout au xve siècle, dans la partie supérieure des baies, justifie, lorsque de vastes scènes se développent dans toute la largeur de ces fenêtres, une telle dérogation à la règle décorative qui s'impose, en principe, dans la peinture monumentale. Il n'en est pas de même pour la tapisserie, et l'excuse ne saurait jamais être trouvée. Quel que soit son genre de composition, la tapisserie exige impérieusement d'être encadrée avec force par une bordure en ornementation. Sa conception, indépendante des entraves que les lignes architecturales et les détails de la construction apportent, dans certains cas, à une décoration fixe trop ambitieuse, rend très apparente et fait triompher la nécessité de l'encadrement. Une large bordure détermine ou accentue le caractère purement ornemental de la tenture, même lorsqu'elle est chargée de figures humaines; elle contribue à donner un aspect satisfaisant aux tapisseries des derniers siècles, qui ont si grand besoin de ce secours. Aujourd'hui encore les ouvrages sortis de la manufacture des Gobelins perdraient le peu de physionomie décorative qu'ils ont conservée, si d'importantes bordures ne venaient en maintenir les derniers reflets. Il est d'ailleurs assez rare que ces encadrements soient bien compris, comme composition et couleur, et qu'on ait toujours réussi à les mettre en harmonie avec le corps de la tapisserie.

S'ils augmentent l'effet d'une scène ou d'une figure, quand leur ordonnance est bonne et leur coloration intelligente, ils nuisent aisément à la partie principale de l'œuvre, dès qu'ils ne présentent pas des qualités essentielles, d'ailleurs élémentaires et faciles à obtenir, lorsqu'on procède avec simplicité, ce qui n'arrive presque jamais.

Les bordures des tapisseries des Gobelins sont malheureusement d'une composition généralement très prétentieuse et peu décorative; les détails sont trop multipliés, la tonalité en est fausse, mal appropriée à la fonction particulière de chacune d'elles, souvent trop vibrante et vulgaire; quant à l'exécution, elle est toujours lourde et molle, enfin le modelé est excessif. Sauf par sa couleur, qui est médiocre, la bordure du *Vainqueur* de M. Ehrmann est, par exception, bien ordonnée et à une échelle juste. Mais le meilleur encadrement offert à l'exposition des Gobelins est assurément celui que M. Lameire a composé pour l'interprétation, en tapisserie, de la *Visitation* de Ghirlandajo. Cette bordure architecturale est d'une heureuse sobriété, qui laisse au sujet toute sa valeur; il convient d'en louer le style, l'ordonnance, la couleur et le modelé.

En résumé, il est difficile de se montrer satisfait de l'exposition de notre grande manufacture. Il faudrait une transformation radicale de ses procédés, un renoncement complet à ses traditions et la résolution formelle de se revivifier aux sources anciennes, sinon primitives, de l'art de la tapisserie, pour que les Gobelins portassent en toute légitimité le sceptre qu'une popularité à demi aveugle leur a donné. Au lieu de diriger avec intelligence le goût public et de guider sûrement l'initiative privée, cet établissement national les égare complètement et ne rend pas les services qu'on est en droit d'exiger de lui. Les chefs-d'œuvre de patience et d'imitation de la peinture à l'huile qu'il produit à grands frais constituent de véritables hérésies en matière d'art décoratif, ainsi qu'au point de vue très spécial de l'art de la tenture historiée. L'industrie privée ne reçoit pas des modèles utiles et se trouve, au contraire, influencée par les plus fâcheux enseignements. Il suffit d'examiner les ouvrages sortis des manufactures d'Aubusson et de celle de Neuilly-sur-

Seine pour en être assuré. Nous ne parlerons pas des tapisseries exposées au Champ de Mars par MM. Braquenié (d'Aubusson), Chocqueel, Sallandrouze de Lamornaix, etc., car, en nous attardant, elles nous obligeraient à répéter des observations assez longuement développées déjà, leurs produits, du genre de ceux des Gobelins, étant inférieurs à ces derniers, qui représentent le type complet et parfait de la tapisserie contemporaine. Ce serait sortir du cadre de ce travail que de nous étendre davantage sur un tel sujet. D'ailleurs, il nous tarde de porter nos regards à l'étranger pour achever l'étude sommaire de la grande tenture historiée en laine à notre époque, y rechercher des éléments de comparaison et nous assurer si l'avenir de la tapisserie ne s'y trouve pas mieux indiqué qu'en France. A cet égard, nous ne conserverions aucun doute en présence de l'œuvre remarquable exposée par la section belge, si nous étions certain que l'effort extraordinaire révélé par les deux tapisseries dont nous allons parler ne restera pas isolé.

Il est surprenant que M. Braquenié suive, dans sa maison d'Aubusson, les mauvais errements que nous condamnons ici, en copiant des tableaux de maîtres ou en exécutant des ouvrages originaux dénués de tout style décoratif, quand il parvient, dans son établissement de Malines, à des résultats bien plus satisfaisants et même d'un mérite vraiment incomparable. Le jury ne s'y est pas trompé, ni l'élite du public. Effectivement, le succès de M. Braquenié est l'un des plus francs qui aient jamais été constatés aux expositions universelles et internationales depuis trente ans. On pourrait supposer que l'influence souveraine de la manufacture des Gobelins s'est arrêtée à la frontière française. Les idées d'indépendance, si vivaces en Belgique, ont-elles eu pour conséquence, dans ce pays où l'art est en si grand honneur, un sentiment de réaction contre les doctrines esthétiques admises chez nous actuellement? En tout cas, il est impossible de ne pas reconnaître les progrès qui ont été accomplis dans la manufacture de Malines et les efforts qui tendent à ressusciter le grand art de la tapisserie historique, en ce qu'il offre de plus noble et de plus hautement décoratif. M. Braquenié a donc exécuté, pour l'une des salles de l'hôtel de ville de Bruxelles, une série de tentures représentant

les quatre grands serments des Escrimeurs, des Arbalétriers, des Archers et des Arquebusiers. Ces deux dernières tapisseries figuraient seules à l'Exposition de 1878, les autres n'ayant pu être terminées en temps utile. Composés, dessinés et colorés par M. Goets, directeur de l'Académie royale des beaux-arts de Malines, ces panneaux font le plus grand honneur au très habile artiste qui a fourni les cartons. La composition, simple et de fière allure, est admirablement comprise pour l'interprétation en laine; le dessin est excellent; la coloration est supérieurement agencée pour l'effet et appropriée aux ressources de la tapisserie. Il est vraiment difficile de mieux faire, comme de produire une plus saisissante impression sur les yeux. Le style du xve siècle flamand est rendu avec bonheur, et il possède une remarquable unité. Les tons, d'une grande franchise, sont fort bien équilibrés. Dans son ensemble, la couleur de ces panneaux est d'un éclat et d'une harmonie incomparables. Les figures, modelées largement, au moyen de teintes plates, ont leurs formes, soulignées par un trait de redessiné toujours nécessaire en décoration et que nos tapissiers modernes craignent en général, bien à tort, d'employer, possédés qu'ils sont de leur fâcheuse préoccupation du *rendu* de la nature, telle que la voit l'œil du peintre. Ces figures d'hommes armés, au costume pittoresque, se détachent sur un fond jaune qui est une merveille. A lui seul le fond donne une belle note décorative aux tapisseries de M. Braquenié; le ton d'or chaud et brillant, sans violence, est une véritable découverte en pareil cas; ses conséquences sur la coloration générale sont importantes, car il semble avoir été le point de départ de l'artiste pour déterminer le choix des autres tons adoptés, comme pour établir le caractère si ferme du dessin, son accent étant proportionné à l'éclat de ce fond superbe.

Les qualités éminentes dont MM. Goets et Braquenié ont fait preuve en exécutant les tapisseries de l'hôtel de ville de Bruxelles rendent encore plus regrettables les défauts sérieux de leurs bordures. La multiplicité inutile des détails et des tons, l'opacité des ombres, due à l'absence de hachures, le modelé un peu mou, ne permettent pas à ces bordures d'être en harmonie suffisante avec le motif principal qu'elles encadrent. Nous ne pouvons,

néanmoins, hésiter à placer les deux magnifiques tentures exposées par M. Braquenié dans la section belge au premier rang et au-dessus des tapisseries de la manufacture des Gobelins. Il faut avoir le courage de proclamer la supériorité là où on la constate avec sa conscience, bien qu'il puisse en coûter au patriotisme de la reconnaître publiquement. L'accomplissement de ce devoir est, d'ailleurs, rendu facile, lorsqu'on se rappelle combien il serait aisé en France, avec les éléments admirables dont nous disposons, d'obtenir des résultats égaux, supérieurs même, sinon l'excellence.

L'Angleterre, dont le goût pour toutes les applications décoratives et industrielles de l'art s'est éveillé si énergiquement à la suite des premières expositions internationales, a créé, il y a peu d'années, des établissements nombreux pour satisfaire aux besoins artistiques qui se sont révélés chez elle. C'est ainsi que s'est fondée la manufacture royale de tapisseries de Windsor, sous la protection du prince Léopold, fils de la souveraine de la Grande-Bretagne. L'Exposition de 1878 n'a pas montré, croyons-nous, tout ce que cette institution nouvelle est susceptible de produire. Le portrait de la reine Victoria, exécuté d'après le tableau peint par le baron Von Angeli, ne nous semble pas présenter un bon spécimen de ce qu'il faut en espérer. La manufacture de Windsor n'a pas encore de mauvaises traditions à vaincre; qu'elle prenne garde d'en former, au moment même où commence à s'opérer une réaction salutaire dans des établissements séculaires qui laissent pénétrer si difficilement chez eux les règles d'une saine esthétique décorative. Les scènes tirées de la comédie des *Joyeuses Commères de Windsor* offrent, néanmoins, des qualités remarquables, en ce sens que leur exécution s'inspire des tapisseries flamandes de la Renaissance.

Parmi les vieilles institutions nationales destinées à maintenir ou même à diriger le goût public par la production d'œuvres parfaites, la France compte une seconde manufacture d'État, — celle-ci installée à Beauvais, — pour la fabrication des tapisseries. Sa mission consiste à exécuter de petits panneaux décoratifs et des tissus d'ameublement. Ces ouvrages sont tous de basse lisse et composés d'un mélange de laine et de soie, la laine servant aux

ombres et la soie aux lumières. Sur une échelle plus réduite[1], les tapisseries de Beauvais sont, comme celles des Gobelins, des ouvrages merveilleux de patience et d'habileté; peut-être leur sont-elles supérieures sous ce rapport, en raison de l'exécution plus serrée, du point plus fin, du modelé encore plus compliqué, plus fondu qui les caractérise. Nous ne voyons aucun mal à cette perfection absolue d'une fabrication ayant pour objet principal des meubles, des sièges, que l'œil est appelé à voir de fort près. Mais nous comprenons moins les traditions de composition décorative de ce bel établissement; elles nous semblent aussi fâcheuses que celles de la grande manufacture des tapisseries de haute lisse. A Beauvais, comme aux Gobelins, on fait des copies de tableaux pour les dessus de portes et les panneaux de tentures; seulement la figure humaine n'y remplit qu'un rôle assez modeste et, sauf les petites scènes de Watteau, de Van Loo et de Boucher, toujours en faveur à Beauvais, les compositions de Desportes et de J.-B. Oudry, dont les animaux sont les héros exclusifs, ainsi que les fleurs et les fruits de Baptiste Monnoyer, constituent les éléments principaux de ce genre de décoration. La tapisserie de Beauvais semble, à l'égal de sa grande sœur, n'avoir d'autre objectif que l'art d'imitation poussé à ses limites extrêmes. Tous ces sujets de chasse et de nature morte sont traités de manière à produire l'illusion de la peinture, car ils en présentent les effets avec une certitude bien plus évidente que les figures des Gobelins elles-mêmes. Mais cette perfection si complète est la condamnation du système adopté à Beauvais. A quoi bon rechercher un résultat qui serait plus aisément et moins chèrement obtenu par le pinceau du peintre? Où est l'avantage d'un semblable mensonge, et pourquoi perdre ainsi le fruit toujours précieux de l'activité humaine, doublée d'une somme de talent et d'habileté de main si péniblement acquise? Rien n'est plus faux ni moins raisonnable. On ne parvient pas à comprendre qu'il soit fait tant de sacrifices pour exécuter des tableaux avec une matière qui se mange aux vers, que la poussière

[1] Cela n'est vrai qu'en principe, car la manufacture de Beauvais a le tort, parfois, d'exécuter, au moyen de ses procédés spéciaux, des tentures de très grande dimension, analogues à celles des Gobelins.

ternit et que la vive lumière décolore. Si nous ne voyons aucun inconvénient à ce que la manufacture nationale de Beauvais exécute, en petits panneaux, des scènes où des chiens, du gibier et des végétations diverses soient représentés dans des conditions suffisantes de vérité, encore est-il nécessaire que la largeur du style, le caractère du dessin, une grande simplicité dans l'effet et le modelé, enfin l'emploi de hachures accusant le moyen d'exécution et indiquant la nature de la matière mise en œuvre, établissent la légitimité de l'application de la tapisserie à la décoration de panneaux et de dessus de portes qui s'en passeraient fort bien, si ces règles élémentaires ne sont pas observées.

Il est encore moins facile d'admettre les compositions de l'ordre pittoresque, fort en faveur à Beauvais, et dont une tapisserie, due au talent, d'ailleurs remarquable, de M. Chabal-Dussurgey, est le type achevé. Un motif architectural sert de support à des chutes de fleurs et de fruits aux colorations brillantes et d'une exécution en trompe-l'œil. Si l'auteur a eu le mérite de choisir les fleurs qui se prêtent le mieux à une interprétation large et décorative, il n'a pas tiré de son choix toutes les conséquences qui en découlaient naturellement. Et cependant, combien le résultat eût été meilleur avec un procédé plus simple et des colorations moins vibrantes! Ici, comme toujours, nous nous trouvons en présence d'un superbe et vigoureux pastel, et non d'une tapisserie.

Au point de vue de la décoration pure, nous préférons les panneaux composés par le directeur de l'établissement, M. Diéterle, un artiste de valeur exceptionnelle et d'esprit fort distingué. *Le Coq et la Perle, le Loup devenu vieux* et *le Loup devenu berger,* sujets imités de J.-B. Oudry, sont encadrés de rinceaux bleus et roses qui donnent à ces compositions une physionomie excellente. On est à l'aise devant de semblables tapisseries, ayant bien le caractère qui convient à des tentures appropriées à l'usage domestique d'une salle de petite dimension et destinées à être très rapprochées des yeux. Le modelé est sobre, exécuté par teintes plates et par hachures. L'ordonnance décorative est suffisante, en raison même de la fonction toute modeste et familière de ces ouvrages. Mais il convient de signaler, en outre, les grandes qualités de style, ainsi

que la belle coloration et l'harmonie générale des tapisseries dont M. Diéterle est l'auteur.

Les tissus pour ameublement ont toujours été assez médiocrement compris à Beauvais, comme, d'ailleurs, dans les manufactures privées, qui se contentent, il est vrai, de suivre les exemples fournis par notre établissement national. Au lieu de s'en tenir à des motifs d'ornementation, qui conviennent seuls à des sièges, on a, de tout temps, commis l'erreur d'introduire dans ces tapisseries des scènes à personnages, des attributs et la flore réelle. Il est cependant contraire à la logique et au bon goût de s'asseoir sur des sujets animés représentant d'aimables bergères et d'élégants bergers, des moutons jolis et des paysages enchanteurs. Il est tout aussi peu rationnel d'employer au même usage des compositions allégoriques dans lesquelles on a fait entrer des objets solides et de signification précise, tels que des instruments de musique et des ustensiles de jardinage peints en trompe-l'œil. Ce n'est pas sans une vague appréhension ou un certain sentiment de regret que l'on se décide à écraser du poids de son corps une charmante pastorale ou même des fleurs et des fruits représentés avec un caractère de vérité absolue. Cela devient une question de bienséance. Que des paravents, constituant des tentures disposées d'une façon spéciale, nous montrent des bergeries ou d'autres scènes légères propres à amuser les yeux, rien de mieux assurément; mais il est difficile d'admettre que le siège et le dossier d'un canapé, d'un fauteuil, d'une chaise, servent de cadres à de véritables petits tableaux, lors même que ceux-ci seraient disposés en médaillons et accompagés d'ornements en arabesques.

Comme toujours, le goût très sûr de M. Diéterle fait peu de concessions aux règles en vigueur dans l'établissement qu'il dirige. Il en résulte que l'ornementation remplit le rôle principal dans les tapisseries d'ameublement dessinées par cet artiste. Les fleurs y sont introduites accessoirement : peut-être aurait-on le droit de les en voir exclues, car elles constituent des reproductions littérales de la nature; mais M. Diéterle a le sens décoratif si remarquable que l'on aurait mauvaise grâce à lui reprocher une incursion discrète dans le domaine de la réalité.

En résumé, nous voudrions que les tapisseries pour sièges fussent moins ambitieuses que les traditions de la manufacture de Beauvais ne paraissent l'exiger. L'ornementation purement conventionnelle, si féconde en ressources variées et que l'imagination est libre, d'ailleurs, de composer avec tant de magnificence, est, croyons-nous, l'unique élément convenable pour la décoration de cette partie importante du mobilier. Encore faut-il éviter, en se tenant dans les limites assurément très larges de la fiction des formes, les effets de relief, si peu en harmonie avec l'usage spécial auquel un fauteuil est destiné. Par conséquent, un modelé très simple, sans ombres portées, doit être considéré comme indispensable.

L'industrie privée, fort peu inventive dans ce genre de tissus, se contente, nous l'avons dit, de parcourir, en toute tranquillité, la voie que lui indique le grand établissement de Beauvais. Mais, en suivant les errements de notre célèbre manufacture nationale, Aubusson, Abbeville, Lyon, Belleville et Nîmes n'atteignent pas la même perfection. Les prix relativement assez bas qui leur sont imposés par la concurrence et la nécessité d'une production développée les obligent à exécuter des ouvrages dans lesquels l'art est sacrifié trop souvent à des préoccupations industrielles. Toutefois, la bonne volonté des fabricants est grande, et l'Exposition de 1878 en a fourni plus d'un témoignage. Malheureusement, le goût du public acheteur soumet cette bonne volonté à de bien rudes épreuves. Ainsi la mode, qui est vraiment implacable, exige des imitations de pastorales et de verdures du temps de Louis XV. Or, pour obtenir une assimilation complète aux tapisseries du dernier siècle, nos fabricants sont tenus de reproduire les tons effacés que présentent, aujourd'hui, les tissus anciens. Il serait contraire aux idées actuellement en cours d'adopter les colorations franches qui ont été employées au XVIIIe siècle. Les tons rompus, neutres, paraissant brûlés par le soleil, sont les seuls qu'admettent les amateurs de notre temps. L'industrie privée n'a donc aucun droit à l'originalité. Il faudrait aux tapissiers de tous les pays un grand courage et la résolution de perdre beaucoup d'argent pour qu'ils se décidassent à sortir de cette absurde routine, entretenue par le

désir qu'éprouve le public d'imiter, au moyen de médiocres copies, le goût des amateurs riches pour les tapisseries d'une autre époque.

III

L'examen des tapis destinés à recouvrir le sol fait naître des réflexions analogues à celles que l'étude des tapisseries de tenture et d'ameublement nous a suggérées. Une observation importante doit y être ajoutée : elle vise l'impuissance complète des Occidentaux à trouver les règles esthétiques, leur appartenant en propre, d'un art dans lequel les Orientaux ont constamment excellé. De toutes les formes de l'art industriel, il n'en est aucune qui ait été moins bien comprise par les nations européennes. Durant un grand nombre de siècles, on s'est servi exclusivement de tapis turcs ou imités de ceux qui étaient fabriqués en Turquie. De là vient le nom de *tapis sarrasinois* donné à tous les tapis de pied pendant le Moyen Âge. Cette preuve d'impuissance si singulière à créer un art occidental ne tend pas encore à disparaître, et nos meilleurs tapis sont toujours ceux qui ont été copiés sur des modèles turcs ou persans.

Les ouvrages originaux accusent une méconnaissance certaine des conditions les plus élémentaires de la décoration appliquée à une fonction précise, comme l'absence complète, dans ce cas particulier, du sentiment du beau et de la logique sous le rapport de la composition, du dessin et de la couleur. Un semblable jugement, ainsi résumé, paraîtra sévère; mais il ne nous sera pas difficile de le justifier.

Depuis que les expositions universelles et internationales ont permis de se rendre compte avec exactitude de la situation des arts de la décoration chez tous les peuples, la critique n'a pas été épargnée à cette branche considérable de l'industrie européenne; elle n'a pas varié sur ce point, si l'on n'a pu tomber d'accord en beaucoup d'autres circonstances. C'est avec raison que les écrivains spéciaux, sans aucune exception, interprètes, d'ailleurs, de l'opinion générale, se sont plaints de la manière dont nos fabricants et les artistes qu'ils emploient traitent l'ornementation des tapis

de pied. Ne comprenant pas qu'un tapis, même le plus somptueux, doit constituer une surface plane, en apparence comme en réalité, et ne peut solliciter l'attention au même degré que les peintures d'un plafond et les tableaux ou les tentures historiées qui sont accrochés aux murs, les auteurs des modèles se sont crus autorisés à caractériser ce moyen de revêtement du sol par toutes les séductions de la peinture. Des motifs d'architecture et de sculpture sont venus se joindre aux guirlandes de fleurs géantes, ainsi qu'à des végétations audacieuses, pour attirer le regard et l'obliger de s'y arrêter longuement, l'étonner au lieu de le charmer sans le retenir. Oubliant que ce tapis ne saurait convenablement essayer de lutter avec l'ameublement, et que son rôle est, au contraire, de contribuer à le faire valoir, les artistes chargés de créer les modèles ont prodigué les colorations éclatantes, criardes même, toujours trop vigoureuses, au grand détriment de l'harmonie générale de l'intérieur de nos palais et de nos maisons. L'œil ne sait plus se reposer dans les salons modernes, surchargés de sculpture en carton peint et doré à profusion, couverts de tableaux, et dont les meubles, trop nombreux, supportent d'énormes quantités d'objets d'art de tout genre et de toute matière. Si le parquet est dissimulé sous un épais tapis de tonalité bruyante et de composition exubérante, c'est le chaos. L'esprit s'inquiète des reliefs et des creux de certaines ornementations semées ainsi sur le sol. Ce n'est pas sans une sorte de crainte vague que l'on marche au milieu de ces accidents de terrains, malgré le moelleux de la laine dont ils sont formés et la certitude d'une simple apparence. L'appréhension grandit en raison de la nature des choses ainsi figurées. S'imagine-t-on un tapis représentant « une roche nacrée ouvrant ses flancs pour laisser passer une cascade qui va inonder votre salon de ses ondes écumeuses [1], » et se perd sous les meubles placés contre les murs; un paysage s'étalant sous vos pas de façon à vous causer un sentiment de vertige? Est-il rationnel que le pied se heurte contre les aspérités d'un motif architectural ou les cartouches saillants d'une

[1] *Introduction*, par M. Guichard, au Rapport sur la classe 14 à l'Exposition universelle de 1867.

bordure, écrase des objets solides et ne rencontre que des épaisseurs simulées partout où il se pose? Les Expositions de 1855 et de 1867 nous ont montré des tapis surprenants en ce genre, véritables défis portés au bons sens. Le grand concours de 1878 a fourni la preuve, empressons-nous de le reconnaître, que les fabricants de tapis ont à peu près renoncé à ces excentricités violentes. Néanmoins, il reste bien des progrès à accomplir pour se débarrasser définitivement de cette manie du trompe-l'œil. Si l'on ne marche plus sur des tableaux véritables, que l'on semblait avoir décrochés des hautes murailles d'un musée pour les mettre sous nos pieds, si les morceaux de décoration architecturale deviennent plus rares et l'ornementation des tapis un peu plus conforme à la logique particulière de leur fonction, les fabricants européens témoignent encore d'une singulière impuissance d'invention et d'une entente fort incomplète de la composition et de la couleur. Nous n'hésiterons même pas à leur reprocher l'abus qu'ils font de la flore pour décorer leurs produits. Tout ce qui rappelle trop directement la nature par une imitation littérale est défectueux, dès qu'il en résulte un modelé donnant des reliefs. Et pourtant, si un élément d'ornementation doit trouver grâce aux yeux du critique, c'est bien la flore gracieuse et variée qui peut être admise à ce privilège. Encore faut-il la choisir judicieusement pour un tel usage, en écartant les roses colossales et les tulipes immenses, que l'on doit se faire scrupule d'écraser, dans un salon comme dans un jardin. Nous comprendrions mieux un tapis de verdure émaillé de boutons d'or et de petites marguerites. Reconnaissons, toutefois, que, en certains cas, un tapis de fleurs est admissible là où le tapis absent pourrait être remplacé par des fleurs réelles, semées dans une intention spéciale. Les marches d'un autel, aux jours de grandes fêtes, la nef d'une église, que de jeunes mariés parcourent au moment de leur union, enfin les lieux témoins d'une cérémonie triomphale, semblent indiqués pour en justifier l'emploi.

Ce n'est pas la manufacture des Gobelins qui est en mesure, du moins jusqu'ici, de guider l'industrie privée dans la composition des tapis de pied et d'ouvrir à nos fabricants des horizons nouveaux. Effectivement, les Gobelins ont exposé au Champ de Mars,

en 1878, d'immenses tapis d'une exécution assurément merveilleuse, comme tout ce qu'ils produisent, mais caractérisés par les défauts très graves qui sont la conséquence des doctrines esthétiques professées par cet établissement pendant le cours du siècle actuel. La critique assez vive à laquelle une sincérité rigoureuse nous condamne, lorsque nous devons citer les Gobelins, pouvant faire croire à un parti pris sans suffisante équité, que le lecteur juge de notre sentiment par l'appréciation si modérée, si discrète, qu'a faite de ces tapis un artiste de grande valeur, bien connu de ceux qui s'intéressent aux arts décoratifs, dans un rapport adressé, en 1879, à M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts [1].

« Les Gobelins ont exposé deux grands tapis exécutés d'après les cartons de M. Diéterle : l'un est destiné à un salon de l'époque Louis XIII, au château de Fontainebleau. La composition de ce tapis dénote un talent supérieur chez l'artiste qui l'a dessiné; elle est bien ordonnée, le style de l'époque est partout bien observé et suivi. L'autre, également destiné à l'ameublement de nos palais nationaux, a un caractère moins accusé.

« Ces deux tapis sont disposés architecturalement avec des reliefs très accentués. Malgré le mérite et la richesse de la composition, malgré la pureté du dessin et la perfection de l'exécution, nous ne pouvons admettre ces cadres saillants, ces cartouches, ces animaux, ces fleurs, ces fruits modelés avec toute la réalité que donne la nature; on ne peut marcher sans inquiétude sur de pareils tapis. Nous l'avons dit, et nous ne cesserons de le répéter : le principe du tapis de pied, c'est l'aplat, comme dans les tapis d'Orient.

« Sans doute, le style des salons où ces tapis devaient être placés s'imposait, et ils devaient être en harmonie avec la décoration générale : aussi bien, nous en acceptons volontiers la composition, mais ce que nous leur reprochons surtout, c'est le modelé excessif de tous ces grands détails, c'est l'égalité d'importance qui leur est

[1] *Rapport sur les tapisseries et les tapis modernes qui ont figuré à l'Exposition universelle de 1878*, par M. Denuelle, membre de la Commission de la manufacture nationale des Gobelins. Paris, Berger-Levrault, 1879.

donnée à tous, c'est la maigreur des bordures, qui n'est pas en rapport avec ces immenses compositions; ces bordures demanderaient à être plus larges et à être accompagnées de bandes et de filets redessinés. »

Ces lignes ne confirment-elles pas tout ce que nous avons dit sur le même sujet? Mais si leur auteur condamne le dessin des tapis exposés par les Gobelins, il nous paraît commettre une erreur lorsqu'il admet des circonstances atténuantes en faveur de la composition générale, qui devait, suivant lui, être mise en harmonie avec le style des salons auxquels ces tapis étaient destinés. L'obligation ne nous semble pas très évidente, car la fonction modeste des tapis qui recouvrent le sol est, croyons-nous, une raison de se désintéresser, dans une large mesure, du style architectonique, à la condition, toutefois, d'attribuer à ce système de revêtement des parquets une physionomie discrète, une coloration modérée dans l'ensemble, bien que vive et chatoyante dans le détail. C'est en donnant au tapis une allure ambitieuse, en lui permettant de compter beaucoup plus que de raison dans la décoration d'une salle, que l'on est entraîné à caractériser son style plus qu'il ne convient et, par conséquent, à introduire dans son économie des éléments d'ordre architectural, caissons, cartouches et autres motifs qui exigent des épaisseurs, une certaine perspective et, par conséquent, ce modelé à outrance, ces ombres portées, que tous les hommes de goût condamnent. En se soumettant, comme il l'a fait, au style d'une construction de l'époque Louis XIII, le dessinateur du tapis exécuté pour le palais de Fontainebleau s'est mis dans la nécessité d'adopter un genre de composition qu'il n'était pas rationnel de coucher sur le sol et de placer sous les pieds des visiteurs. De là ces cartouches qui importunent M. Denuelle, obligé de protester contre un modelé que la préoccupation de mettre le tapis d'accord avec la décoration générale de l'édifice paraissait rendre nécessaire. Une ornementation en rinceaux plats, sans aucun relief, aurait pu être adoptée en cette circonstance, pour obéir aux exigences du style; mais, à coup sûr, des tapis composés d'après les règles établies par les décorateurs admirables de l'Orient devaient remplir avec un bonheur égal la même mission, à la con-

dition de caractériser l'ornementation de façon intelligente. En ce qui concerne la couleur, il est certain que les tons employés par la manufacture des Gobelins sont d'une intensité, d'une crudité qu'un calcul préalable explique. On a voulu prévoir la décoloration que la lumière et la poussière amèneront dans un délai déterminé. Mais le résultat ainsi obtenu, à une échéance assez lointaine, n'a qu'une parenté indirecte avec celui qui provient des mêmes causes dans les tapis orientaux. Ces derniers prennent une merveilleuse tonalité sous l'influence des agents extérieurs, quand les tapis des Gobelins se fanent simplement. Un ouvrage persan est aussi beau, plus beau même après un siècle d'existence qu'au moment où il vient d'être fabriqué; du moins, il l'est d'une autre manière qu'à l'état neuf, et sa magnificence est d'une nature spéciale. Le sens de la couleur et de l'harmonie des tons n'est pas possédé au même degré en Europe et en Asie; nous ne pouvons oublier qu'il se lie étroitement au système décoratif du dessin, très différent dans les deux civilisations.

Les tapis d'Orient offraient un spectacle admirable dans l'enceinte de l'Exposition de 1878. Et cependant, eux aussi témoignaient d'une décadence, qui, hélas! n'est épargnée à aucune forme de l'art décoratif dans le monde entier. Effectivement, aucun produit de fabrication contemporaine provenant de Perse ou de Turquie n'égalait les splendides ouvrages de semblable origine que d'heureux collectionneurs avaient accumulés dans les galeries de l'art ancien au palais du Trocadéro. Les yeux étaient éblouis à la vue de ces merveilles d'autrefois [1]. Néanmoins, les tapis exposés au Champ de Mars, exécutés en vertu d'antiques traditions, donnaient la preuve d'une supériorité incontestable sur toutes les œuvres du même ordre que les pays d'Occident ont soumises à l'examen du public.

Les tapis orientaux ont pour principe absolu un dessin plat, une ordonnance toujours claire. Les motifs d'ornementation, disposés avec symétrie, mais sans sécheresse et sans monotonie, se présentent par grandes masses, qui n'excluent ni la finesse, ni la netteté.

[1] Les plus beaux tapis exposés au Trocadéro datent des XVIe et XVIIe siècles.

Les détails sont fort habilement reliés au fond par des traits qui, en précisant les contours, accentuent les formes et font valoir les tons. Tout est savant dans ces tapis : la division de l'espace, la composition, la proportion entre les détails et l'ensemble. Les ornements imaginaires sont mêlés à la flore, la fiction à la réalité ; mais celle-ci prend un caractère purement conventionnel et absolument favorable au système de décoration plate, le seul admissible. Le parti général, plein de franchise, est aussi remarquable dans la coloration que dans le dessin. La richesse des tons n'a d'égale que l'harmonie douce et tranquille dans laquelle ils se fondent, sans aucune note discordante. On est surpris de la variété des effets obtenus avec le nombre assez restreint des éléments de composition dont le tapissier dispose. Les bordures, très simples, et parfois ayant le même fond qui a été adopté à l'intérieur, encadrent toujours bien la partie principale. Qu'un motif unique se répète indéfiniment sur un fond uniforme ou que des motifs divers, alternés, reposent sur des fonds différents, la science prodigieuse, d'ailleurs instinctive, des ouvriers asiatiques leur permet de trouver, sans effort apparent, la valeur exacte qu'il convient de donner à ces bordures, relativement au reste de l'ouvrage.

La plupart des provinces de la Perse, qui produit les tapis les plus beaux et les plus fins d'exécution, étaient largement représentées à l'Exposition, ainsi que tout le nord de l'Asie. La Turquie, Siam et l'Inde, le Maroc, Tunis et notre Algérie figuraient également au Champ de Mars. Mais aussi toutes ces contrées, où l'industrie des tapis et des tissus décorés est encore un art merveilleux, se montraient à nous sous une autre forme intéressante, en accusant leur influence prodigieuse sur les produits similaires de l'Europe. La vulgarisation de plus en plus considérable des tapis d'Orient, grâce au développement du commerce international et aux facilités des communications, a eu pour conséquence de décider les fabricants européens à imiter ces tapis, soit en essayant de les copier fidèlement, soit en se contentant d'une interprétation ou même, ce qui vaut mieux, en appliquant à des compositions originales un principe décoratif dont la supériorité est manifeste. Ces tentatives, faites pour opposer une digue à

l'envahissement toujours grandissant des produits orientaux, ont eu, jusqu'ici, un médiocre succès, sinon au point de vue industriel, du moins sous le rapport de l'art. Il est évident que les fabricants de nos contrées septentrionales et leurs collaborateurs n'ont pu s'assimiler, à un degré suffisant, le génie des pauvres ouvriers asiatiques. Faut-il en attribuer la cause à l'absence de moyens d'exécution matérielle équivalents? Cela est possible. Il est d'ailleurs certain que les tapis à laine courte du Khorassan et du Kurdistan sont restés inimitables, malgré les efforts très sérieux des fabricants français, autrichiens, anglais et hollandais. Des résultats meilleurs ont été obtenus, dans l'imitation des tapis à haute laine de Smyrne, par quelques établissements des mêmes nationalités, notamment à Aubusson, Abbeville et Tourcoing, à Deventer en Hollande, en Autriche et dans plusieurs villes d'Angleterre et d'Écosse.

En résumé, l'avenir de l'industrie très importante des tapis serait assuré en Occident si, aux Gobelins et dans les principales manufactures privées, des décorateurs spéciaux, d'un talent véritable, créaient des modèles établis d'après les lois générales qui, de tout temps, ont été appliquées en Orient. La première et la plus essentielle de ces lois est d'écarter, avec un soin rigoureux, les reliefs et la représentation des réalités de la nature non transformées par les nécessités ornementales et la fonction décorative.

CHAPITRE II.

TISSUS D'AMEUBLEMENT, CHÂLES, BRODERIES ET DENTELLES.

I

Sous le rapport de la variété des moyens et de la diversité des effets, d'incontestables progrès ont été constatés à l'Exposition de 1878. Les nombreux modèles de tissus décorés que renfermait la classe 11 témoignaient des efforts soutenus de nos dessinateurs industriels pour obtenir ce résultat, sinon de la correction toujours parfaite de leurs idées.

Les fabricants de tentures, par exemple, obligés de satisfaire à la fois au goût très développé du luxe, aux exigences de la mode instable et à l'abaissement des prix qui en résulte, sont parvenus, en ce qui les concerne, à suffire aux besoins de tout genre créés par les conditions actuelles de la société. En général, le principe de l'imitation mécanique du travail à la main domine l'industrie, en s'appuyant sur la reproduction des ouvrages anciens. Malheureusement, si nos producteurs sont en quête des procédés susceptibles de faciliter l'exécution matérielle et savent les utiliser dans l'intérêt d'un plus grand développement commercial, ils limitent trop le champ de leur action au point de vue de l'art. Ils reproduisent des motifs d'un autre temps parce que la mode les y oblige, mais d'une façon banale et sans mettre à profit, pour des créations nouvelles, le fruit de l'étude des œuvres du passé. Il n'est pas d'application décorative plus pauvre de conceptions originales que celle dont les tissus sont l'objet. Néanmoins, la fabrication européenne, française surtout, a su se montrer assez ingénieuse dans ses combinaisons pour accomplir, au gré du consommateur plus frivole qu'éclairé, la tâche qui lui a été imposée ; dénuée de scrupules esthétiques, elle ne recule devant aucun procédé, si regrettable qu'il puisse être, pour se montrer pratique. C'est ainsi que la recherche du mirage de la richesse poussée à

ses extrêmes limites a fait produire, ainsi que l'Exposition universelle en a fourni la preuve, des étoffes imprimées qui imitent la moire et le velours. Les tissus d'ameublement entreprennent là une singulière concurrence contre le papier peint, détourné lui-même de sa véritable mission.

Parmi les nouveautés remarquées au Champ de Mars et dont le succès a été le plus grand, sinon le plus légitime, il faut placer au premier rang les imitations de tapisseries à sujets historiques par le moyen de la peinture appliquée sur reps. Une attention persévérante est nécessaire, nous devons en convenir, pour constater ce mensonge; l'illusion est complète à une certaine distance. Les verdures et les scènes champêtres du XVIIIe siècle ont eu la fortune, — que nous ne croyons pas bonne, — d'être ainsi reproduites, à une quantité considérable d'exemplaires, pour la décoration des salles à manger et des salles de billard de ceux de nos châteaux qui se contentent d'une somptuosité moyenne. L'amour du luxe de seconde catégorie ne va pas sans quelque désir de satisfaire à bon compte ce sentiment. On aime les belles choses, et l'on veut le prouver, quitte à tromper les yeux sur leur réalité. N'est-ce pas se montrer conséquent avec son époque que de s'en tenir à l'apparence d'une œuvre d'art? Les vraies tapisseries sont si rares et si chères que tout le monde ne se les peut procurer. Une grande habitation de campagne a la tournure approximative d'un château; ses murs très minces en moellons sont peints extérieurement, parfois, pour imiter une construction en briques et pierres du temps de Louis XIII; le complaisant architecte n'a pas ménagé le béton comprimé pour les créneaux des tourelles, — si l'on a voulu faire du Moyen Âge, — et pour les encadrements des fenêtres, le plâtre pour les sculptures et la fonte de fer pour les balcons. Or, il est impossible de ne pas compléter une telle œuvre par un ameublement en harmonie avec cette architecture, et le faubourg Saint-Antoine, mis à contribution, livre, à juste prix, ses meubles de *style*. Enfin, les murs des salles où l'on se réunit pour manger et pour tuer le temps sont tendus d'étoffes que l'on jurerait provenir des manufactures d'Arras ou de Beauvais. Les rayures du reps reproduisent si bien les cannelures de la tapisserie que le ré-

sultat cherché se trouve obtenu. Ce besoin de tromper les yeux et l'esprit, de se mentir à soi-même comme de mentir aux autres, est une des singularités de notre temps et une curieuse indication des lois morales qui régissent la société contemporaine; il démontre, d'ailleurs, que l'on ne se préoccupe guère de l'avenir, car ces fausses tapisseries, dont l'épiderme seul est teint, n'ont et ne peuvent avoir une longue durée, malgré la qualité supérieure, annoncée dans les prospectus, des couleurs employées. Depuis la clôture de l'Exposition universelle, on a mené grand bruit, pendant quelques semaines, au sujet d'un nouveau procédé de teinture qui permet à l'artiste de peindre directement sur des tissus côtelés, tels que le reps, toujours avec la même intention de remplacer le long et coûteux travail de la tapisserie, et de l'imiter parfaitement par un moyen rapide et, en conséquence, économique. Le tissu absorbe la couleur, avec cette invention, de manière à en être à peu près transpercé. Il y a là un progrès sous le rapport de la solidité; encore convient-il d'attendre bien des années avant de se croire en possession d'une certitude véritable à cet égard. Ne peut-on supposer, effectivement, que la teinture blanchira à la surface, si la coloration reste intacte dans l'épaisseur de l'étoffe? Mais la tapisserie conservera, néanmoins, des qualités qui résultent précisément de son genre d'exécution et qu'on ne saurait lui emprunter. A quoi bon l'imiter, et pourquoi ne pas s'en tenir à des toiles peintes ayant leur existence propre et revêtant les caractères que leur genre d'exécution leur attribue?

En ce qui concerne les tissus d'ameublement dont la soie est la base, Lyon, — qui est resté le grand centre de cette précieuse fabrication, — ne nous a rien appris de nouveau sur ses procédés et les effets qu'il en tire. Les lampas, les damas et les velours sont toujours décorés d'après des règles anciennes assez uniformes et inspirés des styles que les deux derniers siècles ont créés. Cela est fort somptueux et ne laisse rien à désirer, sauf un peu d'imprévu et d'originalité. Toutefois, une certaine recherche dans l'arrangement des motifs d'ornementation du XVIIIe siècle pouvait être constatée chez d'habiles fabricants, tels que MM. Lamy et Giraud, Mathevon et Bouvard et quelques autres. MM. Tassinari et

Chatel, — dont nous avions eu déjà l'occasion d'admirer les beaux ouvrages à l'Exposition romaine de 1870, — se préoccupent avec raison de la décoration chinoise et japonaise, qui leur a fait produire, en 1878, de superbes tissus. Tous ont exposé des étoffes de grande allure et d'une richesse extraordinaire, mais dans lesquelles la routine du métier apparaît bien plus que le souci d'opérer une marche intelligente en avant. Ces magnificences ont-elles la solidité des types anciens dont elles constituent des reproductions littérales ou libres? Il est peut-être permis d'en douter, si l'on tient compte des qualités actuelles de la soie, ainsi que de la difficulté d'atteindre les prix élevés sans lesquels une longue durée est impossible. Mais n'approfondissons pas et contentons-nous d'admirer, avec cette réserve que la fabrication lyonnaise nous semble avoir grand besoin de se retremper dans une étude vigoureuse des meilleures lois décoratives qui ont présidé à la composition et à la couleur des tissus d'ameublement aux époques anciennes. Lyon se meut dans un cercle trop étroit; en l'élargissant davantage, ses beaux produits retrouveraient une jeunesse et une originalité qui leur font défaut. Nous l'avons dit, le progrès consiste souvent à retourner très loin en arrière, comme à faire une intelligente incursion dans le domaine de toutes les civilisations qui ont honoré l'humanité.

A l'étranger, outre quelques beaux produits anglais, nous avons remarqué l'exposition d'un Autrichien, M. Drachsler, de Vienne, qui semble vouloir suivre la voie que nous venons d'indiquer, si l'on en juge par les bandes, en style libre de la Renaissance, qu'il fabrique en velours sur satin ou sur reps. L'harmonie et la vigueur des colorations à plusieurs tons qu'il sait donner à ces tissus sont remarquables.

Comme les tapisseries d'Aubusson, les étoffes pour ameublement ont parfois une fâcheuse ambition. Tisser des figures avec le souci exagéré de l'imitation de la nature et des paysages réels pour les disposer en canapés, en fauteuils et en chaises, c'est l'absurde dans l'erreur. Il n'est pas rationnel d'appuyer son dos contre un reps à fond noir sur lequel est figurée une scène, où des personnages colorés au naturel s'agitent dans une action dramatique,

comme il est gênant de s'asseoir sur un joli paysage avec effet de clair de lune, sur une marine ou une bergerie. De pareilles fautes ont cependant été commises, et plusieurs fabricants ont eu le tort d'attribuer à leurs ouvrages un caractère qui flatte le mauvais goût d'une partie considérable du public.

M. Meunier, chef de la *grande maison de blanc* de Paris, animé du désir d'améliorer les conditions de son industrie aux formes multiples, et soucieux de produire des œuvres d'art véritables, s'est avisé de créer plusieurs genres nouveaux de tentures de luxe. Cet industriel intelligent eut le bon esprit de demander des modèles à M. Mazerolle, le collaborateur le mieux préparé pour le comprendre qu'il pût choisir, et dont le talent élégant et souple devait accomplir des merveilles en cette circonstance.

Une de ces tentures, intitulée *la Magicienne,* est composée d'un fond de coton bleu-turquoise, sur lequel le sujet est brodé en laine de couleurs variées, par le moyen d'une machine spéciale, le cousobrodeur Bonnaz. La *Magicienne,* — une charmante figure bien décorative dans l'ordre fantaisiste et léger de ces sortes d'ouvrages, — est portée sur une *demoiselle* aux longues ailes vertes, posée elle-même sur une large fleur aquatique; elle guide des papillons multicolores qui voltigent au milieu des fleurs. Les pierreries étincelantes dont ses bras et son cou sont ornés avec un relief accentué rompent fâcheusement l'unité de cette figure, et lui enlèvent en partie sa physionomie vaporeuse, en la reliant trop étroitement aux accessoires de coloration chatoyante qui l'entourent; son modelé très sobre, ainsi qu'il convient, ne s'en accommode pas.

Deux autres panneaux, la *Chasse aux papillons* et *Ce que pèse l'amour,* également dessinés par M. Mazerolle, et exécutés, comme le précédent, dans les ateliers de M. Meunier, à Tarare, présentent des caractères particuliers de conception et de fabrication. Les sujets en camaïeu bleu rehaussé d'or, brodés en coton très fin sur tulle de soie gris de fer, sont ajourés et se détachent avec une apparence de relief sur un transparent blanc. Des rinceaux en grisaille portent les figures et les accompagnent. La bordure est composée de bandes d'ornements d'or découpés, autour desquelles s'enroulent des branches d'oranger fleuries et des fruits

en camaïeu bleu qui rappellent les tons du modelé des figures. Ces panneaux constituent la plus ravissante décoration d'appartement que puisse désirer une femme élégante et jeune; mais n'est-elle pas aussi pour elle un exemple de la fragilité des choses humaines? Si cela n'offre pas de bien grandes garanties de solidité, on ne peut, du moins, en contester le charme très vif, l'heureux effet décoratif et l'originalité.

On nous pardonnera de parler ici, en outre, d'une nappe damassée en fil de lin que M. Meunier a exécutée d'après le modèle fourni par M. Mazerolle. Cette œuvre importante nous semble, effectivement, avoir été détournée de son rôle véritable, celui d'un beau panneau de tenture à l'aspect doux et tranquille, lorsque les auteurs ont cru pouvoir l'exposer sous cette forme. Une nappe de table est chose plus modeste, et la composition de M. Mazerolle ne saurait avec convenance être couverte de plats et d'assiettes, ni recevoir des taches de vin ou de café. Il n'y a, d'ailleurs, aucun intérêt esthétique à défendre, aucune jouissance des yeux ou de l'esprit à éprouver en plaçant un tableau rempli de femmes gracieuses, comme nous en montrent les *Fées du dessert,* sur un meuble destiné à être chargé de mets et de flacons variés. C'est n'avoir pas un suffisant respect pour la représentation de la figure humaine que de la dissimuler sous les nombreux détails d'un service de table et de lui imposer la flétrissure que des convives peu soigneux ou maladroits peuvent lui infliger. On est choqué à la pensée des maculations dues aux liquides divers, et des débris de pâtisserie qui seraient semés sur cette nappe superbe. Au milieu de la composition est dressée une table recouverte d'une draperie; à son centre repose un bouquet de grandes palmes; les fées s'empressent autour d'elle et apportent les éléments d'un somptueux dessert. Un groupe d'enfants, assis au premier plan, font résonner des instruments de musique, tandis que d'autres enfants ailés s'élancent et allument les bougies de deux grands candélabres posés sur des rinceaux de feuilles d'acanthe, aux extrémités de la composition. Une large bordure, accompagnée de guirlandes de fleurs et d'oiseaux, encadre parfaitement cette jolie scène. Les figures et les accessoires sont damassés en blanc sur fond vert

bronze [1]. Si un pareil ouvrage doit être condamné comme nappe, particulièrement en raison des figures, qui sont de grande dimension, il ferait sans aucun doute une admirable tenture de salle à manger. Nous recommandons cette application à M. Meunier, qui est homme à en tirer un excellent parti.

Les mêmes observations pourraient être adressées à MM. J. Casse et fils, habiles fabricants qui ont exposé une nappe représentant des vaisseaux voguant, toutes voiles déployées, sur l'écume blanche des vagues. L'usage des nappes de table ne justifie pas ces tableaux, qui exigent la position verticale pour être vus et appréciés. Mais, nous ne saurions trop y insister, ces camaïeux d'une grande douceur d'effet constitueraient de fort beaux panneaux de tentures. Quant au linge de table, un motif d'ornementation très simple nous paraît être sa seule décoration rationnelle.

II

La classe 11 a fourni la preuve du courage de nos dessinateurs industriels, comme de leur habileté, en nous montrant d'intéressants modèles peints pour la fabrication des châles brochés, dits *cachemires*, à une époque où l'on ne s'intéresse plus guère à cet élément, autrefois si considérable, de la toilette féminine. Tout aussi courageux ont été les industriels qui exposèrent des châles condamnés au complet dédain des élégantes visiteuses du palais du Champ de Mars, dont l'attention semble avoir été médiocrement attirée par la magnifique collection des cachemires de l'Inde appartenant à la section anglaise.

L'industrie, si prospère de 1820 à 1860, des châles brochés français est presque entièrement perdue aujourd'hui. Ce qu'elle produit encore est de qualité médiocre, sauf de rares exceptions, et destiné à l'exportation. Sa déchéance, que l'envahissement prodigieux des ouvrages de provenance indienne avait amenée en

[1] La nappe envoyée à l'Exposition de 1878 avait un fond bleuâtre peu agréable d'aspect. Depuis, M. Meunier en a exécuté une autre d'un effet bien meilleur, que nous avons eu l'occasion de voir et qui a servi à cette description.

partie, il y a plus de vingt ans, en vertu d'un arrêt intelligent du goût public, séduit par les splendeurs incomparables des ouvrages de l'Orient, a été définitivement consommée, peu après, par un caprice de la mode, qui a entraîné dans le même abandon les châles admirables de l'Inde. Malgré la finesse extraordinaire des tissus français, leur coloration froide, jaunâtre, affadie, avait fait rapidement donner la préférence aux châles de tons brillants et d'une merveilleuse harmonie de la vallée de Cachemire, dès qu'il fut possible de les obtenir à un prix relativement bas. Puis, des idées nouvelles ont fait écarter de façon complète le châle de luxe, quelles que fussent sa magnificence et son origine.

Les femmes qui possèdent encore des *cachemires* n'osent plus ni les porter, ni les montrer. Quand elles n'ont pas pris le parti héroïque de les sacrifier, en les faisant servir à des usages qui devaient amener assez vite leur destruction, elles les ont ensevelis au fond d'une armoire, si elles ont eu le bon goût de ne les point transformer en *confections* d'une laideur achevée.

Cette fantaisie de la mode souveraine, qui a été l'arrêt de mort du châle, est très regrettable, car aucun vêtement féminin n'est plus propre à faire valoir l'élégance et la souplesse du corps, sans en dessiner aussi nettement les formes que le font les casaques variées actuellement en grande faveur. Le cachemire long habillait véritablement la femme; il exigeait, nous le reconnaissons, une taille assez élevée pour être bien porté; mais une femme de taille moyenne pouvait s'en parer, si elle était svelte et mince, et le châle carré lui seyait à merveille.

Des considérations de cet ordre ne nous semblent avoir eu, d'ailleurs, qu'une influence minime sur la fortune bonne et mauvaise du châle. Pour leur part, les caractères de la toilette féminine sont un signe des temps. Les goûts frivoles et changeants de notre époque fiévreuse ont transformé les conditions de la mode; ils ont été encouragés et aidés dans leur singulier développement par la production à bas prix des différentes parties du vêtement contemporain, exclusif d'une fabrication aussi coûteuse que celle du cachemire. Mais si, autrefois, l'acquisition d'un châle constituait une dépense assez considérable, elle faisait cependant partie

du luxe accessible à la petite bourgeoisie, car elle n'était pas incompatible avec une sage économie. Un cachemire durait toute la vie, et se transmettait, comme les dentelles et les bijoux, à la génération suivante. L'esprit de famille n'y perdait rien. Maintenant, on prend en dégoût tout ce qui présente des garanties de durée. Les femmes sont dominées par l'amour des modes, qui leur permettent d'occuper leur pensée avec le souci permanent des variations innombrables produites, à chaque renouvellement de saison, dans la forme, la nature des tissus, la couleur et l'ornementation des diverses parties de leur habillement. La *confection* a pris une importance de premier ordre et ne souffre aucune rivalité. On veut toujours du nouveau, n'en fût-il plus au monde. M. Charles Blanc l'a dit quelque part, lorsqu'il a traité ce même sujet : « Le nouveau est un moyen, quand on est riche, d'étaler sa richesse, et, quand on ne l'est point, de le paraître. En ce temps de fortunes éphémères, qui se dissipent aussi rapidement qu'elles sont venues, on se hâte de jouir, et ce sont les vivants qui vont vite. Pour feindre une richesse inépuisable, on dédaigne les vêtements qui durent, et l'on préfère les toilettes qui s'useront bientôt, afin d'avoir bientôt le plaisir de les renouveler. On voit des jeunes femmes, qui avaient trouvé dans leur corbeille de mariage un cachemire exquis de finesse et délicieux de couleur, n'oser plus le porter comme châle, le froncer à la taille et y figurer les plis postiches d'une tunique pour y attacher un chou de velours. »

Mais la condamnation définitive du châle a d'autres causes encore. En les signalant, nous rentrons complètement dans le cadre de cette étude sur l'art décoratif. Les cachemires de l'Inde se caractérisaient, il y a un demi-siècle, par un fond uni qui occupait la plus grande partie de leur surface. En réalité, les extrémités et le bord étaient seuls couverts de ces ornements, de ces palmes aux pointes recourbées, créés par l'imagination des artistes orientaux. La décoration d'un châle consistait donc principalement dans une simple bordure d'une largeur variable et d'allure souvent très irrégulière, qui laissait libre un centre de vaste dimension. Cette partie, toujours mince et souple, couvrait les épaules, le dos et les bras d'une femme, dessinait ses formes avec modestie et,

en les enveloppant, ne les altérait pas. Le châle, dans sa souplesse charmante, remplissait le rôle d'un voile. Par malheur, le goût d'une somptuosité mal entendue est venu modifier, détruire même ces conditions nécessaires du cachemire, et les fabricants européens, non contents d'étendre outre mesure l'ornementation brochée, jusqu'à faire disparaître le fond, sauf une partie centrale insignifiante, dans les ouvrages exécutés chez eux, imposèrent ce nouveau système décoratif aux ouvriers indiens. Leurs comptoirs de Cachemire et d'Amritzur ont fait subir cette détestable influence à toute la production indigène. Il en est résulté que les plus beaux châles de l'Inde, recherchés pour leur coloration brillante, devinrent épais et lourds comme des tapis ou des étoffes d'ameublement, en raison des procédés d'exécution qui leur sont particuliers. Les frêles épaules d'une femme ne pouvaient plus porter ces tissus d'un poids excessif, qui alourdissaient les formes avec leurs plis épais et les dénaturaient. Aussi bien, les corbeilles de mariage, dans les familles privilégiées de la fortune, ne contiennent-elles plus de châles. Le goût de ces beaux tissus reviendra-t-il un jour? Cela est fort douteux, avec les conditions actuelles de la société et l'indication morale que celle-ci nous donne pour un prochain avenir. Le châle broché, tel que l'Inde le produit et que l'imitent nos pays d'Occident, est chose trop sérieuse et magnifique pour redevenir partie intégrante de la toilette féminine. En parlant des dentelles, nous aurons à confirmer ce pronostic.

Depuis le temps où les ouvrages de l'Inde se sont vulgarisés en Europe, le cachemire français est parvenu à atteindre une grande perfection relative. L'imitation orientale est, parfois, devenue saisissante. Mais des causes diverses ont empêché d'obtenir un résultat véritablement excellent. Nos fabricants ont cru faire merveille en se livrant à des tours d'adresse de tissage et en exagérant la finesse du broché. Or cette finesse, alliée à une réduction exagérée de l'échelle des ornements, a eu pour conséquence de ne plus permettre de distinguer les détails du dessin. Les éléments de la composition se fondent dans un mélange vaporeux et fade, qui ne présente aucune forme appréciable aux yeux et dont la coloration est sans caractère et sans netteté.

On a dit, non sans raison, que les tons employés dans le châle de fabrication européenne ne possédaient pas la vigueur et l'éclat des tons qui caractérisent le cachemire indien. Mais cette différence très sensible est due, en grande partie, à une habitude dont nos producteurs occidentaux n'ont jamais pu se débarrasser complètement : elle consiste à cerner tous les détails de l'ornementation par un trait jaune. Or, le rouge étant la note dominante dans ces tissus, le redessiné jaune se confond, en vertu de la loi établie par le spectre solaire, avec les formes rouges qu'il a mission d'accuser; il amollit les contours, au lieu de les préciser. Un trait noir ou blanc, par exemple, entourant des feuilles et des ornements de dimension un peu plus grande, qui reposeraient sur un fond d'une couleur en opposition franche, aurait donné au châle français un style ferme, un aspect brillant et vigoureux, privilège exclusif du cachemire indien. Si les dessinateurs de fabrique s'étaient préoccupés davantage de la théorie des couleurs complémentaires, en l'appliquant avec intelligence à leurs ouvrages, ils seraient parvenus à faire une révolution dans la belle industrie confiée à leur direction artistique et dont leur indifférence a compromis les destinées, pour une part. Malheureusement, le système de combinaison des tons et celui de la mise en carte ont, de tout temps, donné à nos châles cette teinte jaunâtre, ainsi que cette apparence de confusion et d'uniformité que l'on a reprochées justement aux produits occidentaux. L'industrie européenne, qui, d'ailleurs, n'a pas su varier suffisamment ses compositions, s'est montrée incapable, — lorsqu'elle ne s'est pas bornée à copier littéralement, aveuglément même, pourrait-on dire, les ouvrages indiens, — d'obtenir une coloration riche, éclatante et cependant harmonieuse, parce qu'elle n'a pas essayé de s'approprier les procédés esthétiques de l'Orient pour faire valoir les tons par une juxtaposition habile.

Quelques dessinateurs et fabricants, tenant compte de reproches qu'ils sentaient mérités, ont voulu, vers l'époque de préparation à l'Exposition universelle de 1867, réagir contre le détestable système décoratif en vigueur dans tous les ateliers et qui menaçait de devenir une incurable routine. En conséquence, ils s'avisèrent,

pour obtenir une amélioration importante, de laisser apparaître un peu de fond. Au moyen de *réserves,* ils rendirent plus nette la silhouette des principaux motifs d'ornement. Mais les progrès réalisés alors, et dont l'Exposition de 1878 a fourni de nouvelles preuves, ont été trop limités, trop incomplets pour avoir une influence sérieuse sur l'avenir de cette grande industrie. Aujourd'hui, le cachemire de luxe a vécu; il est remplacé par le châle broché à bas prix, plus jaune que jamais et destiné aux ouvrières aisées, qui sont encore heureuses de le porter, particulièrement au lendemain de leur mariage.

III

La broderie a été le luxe primitif des vêtements de l'homme parvenu à un certain degré de civilisation, ainsi que des tissus dont il a embelli sa demeure. L'ornementation des étoffes brochées et imprimées n'est qu'une imitation, — due aux progrès de l'industrie, qui remplace par une action mécanique le travail de la main, — de ce moyen décoratif, devenu rapidement l'une des plus admirables formes de l'art et resté un élément nécessaire du luxe privé à toutes les époques de l'histoire. Depuis l'habillement superbe et les tentes faites d'étoffes somptueusement ornées, que les prophètes ont tant reprochées aux femmes juives, jusqu'aux magnificences modernes, la broderie a rempli un rôle considérable dans la parure et l'ameublement. Suivant les goûts particuliers à chaque peuple et les matières premières mises à sa disposition, on a brodé les tissus et le cuir avec les métaux précieux, le lin, la soie et la laine, les pierres de couleur et les perles, les plantes, les insectes et les plumes d'oiseaux. Aux origines connues de la Chine mystérieuse, la vieille monarchie, qui gouvernait, dit-on, à l'époque où la Bible place le déluge, brodait sur la robe bleue et jaune des empereurs l'oiseau sacré et les fleurs symboliques aux colorations éclatantes, ainsi que le lion, le tigre et le dragon sur l'habit des mandarins. Les Phrygiens, — s'il faut en croire des auteurs bien renseignés, — exécutaient leurs broderies en relief, et les Babyloniens étaient renommés pour la richesse

des tons qu'ils appliquaient dans ce genre de travail. L'Inde et la Perse alliaient sur la mousseline et d'autres tissus l'or, l'argent, la soie et les perles. De tout temps, l'Asie entière a prodigué ce moyen superbe de décoration, qui, aujourd'hui encore, éblouit l'Européen par sa splendeur extraordinaire et sa variété infinie. Dans une de ses pages les plus colorées, Théophile Gautier exprimait cette impression : « On dirait que le luxe indien a voulu engager une lutte directe avec le soleil, avoir un duel à mort avec la lumière dévorante de son ciel embrasé : il essaye de resplendir d'un éclat égal sous ce déluge de feu; il réalise les merveilles des contes de fées; il fait des robes couleur du temps, couleur du soleil, couleur de la lune; métaux, fleurs, pierreries, reflets, rayons, éclairs, il mélange tout sur sa palette incandescente. Dans un tulle d'argent, il fait palpiter des ailes de cantharides, émeraudes dorées qui semblent voler encore. Avec les élytres des scarabées, il compose des feuillages impossibles à des fleurs de diamants. Il profite du frison fauve de la soie, des nuances d'opale du burgau, des moires splendides de l'or bleu du paon. Il ne dédaigne rien, pas même le clinquant, pourvu qu'il jette son éclair, pas même le cristal, pourvu qu'il jette son feu. Il faut qu'à tout prix il brille, il étincelle, il reluise, qu'il lance des rayons prismatiques, qu'il soit flamboyant, éblouissant, phosphorescent. Il faut que le soleil s'avoue vaincu [1]. »

Homère s'étend avec complaisance sur les merveilles de la broderie appliquée aux étoffes de laine et de toile que portent ses héros : « Ulysse avait un double manteau de pourpre, du tissu le plus fin; pour l'attacher, une agrafe d'or, un double anneau d'or. Sur le devant régnait une broderie, ouvrage d'une main savante. Un chien tenait sous ses deux pattes de devant un faon de biche palpitant et le couvrait de ses regards. Tout le monde admirait ce chef-d'œuvre, ce chien tout d'or, qui, l'œil tendu sur sa proie, la pressait, la serrait avec une force qui paraissait croître et redoubler, et ce faon, tout d'or aussi, qui remuait et agitait ses pieds, impatient de lui échapper [2]. » Les reines et les princesses

[1] Th. Gautier, *l'Orient à l'Exposition.*

[2] *Odyssée*, livre XIX.

de la Grèce antique filent, tissent et brodent jour et nuit. Pendant que Pénélope fait et détruit, tour à tour, la toile qui lui permet d'écarter ses prétendants, Hélène exécute une broderie qui représente les travaux des Troyens et des Grecs et les funestes combats dont elle est la cause. Alexandre introduit en Macédoine un luxe inouï, à son retour des Indes, et les broderies d'or, d'argent et de soie y prennent une place importante. « La salle du festin de ses noces était magnifiquement décorée et garnie de draperies précieuses posées sur une tenture de pourpre à fond d'or. Le pavillon qui couvrait cette salle était soutenu par des colonnes de vingt coudées, revêtues de lames d'or et d'argent et enrichies de pierres précieuses. Les parois intérieures étaient tendues de tapisseries brochées d'or, qui représentaient des animaux et dont le bas était garni de baguettes d'or et d'argent [1]. » Enfin, on sait que Tarquin l'Ancien revêtit une robe brodée d'or pour se promener dans Rome.

Les magnificences de la broderie des premiers âges de la civilisation augmentent encore à la cour des empereurs de Byzance. Les miniatures des manuscrits, les ivoires sculptés et les rares étoffes qui sont parvenues jusqu'à nous donnent la preuve de l'extraordinaire extension de cet art si beau. Mais le fait le plus considérable qui puisse être constaté au sujet de la broderie byzantine est son influence énorme sur la broderie occidentale et latine. La célèbre dalmatique impériale conservée au trésor de Saint-Pierre de Rome et qui, d'après une tradition de valeur douteuse, aurait été portée par Charlemagne [2], est une œuvre grecque,

[1] *Histoire du luxe privé et public*, par M. Baudrillart, t. I, p. 542.

[2] Le fond de cette dalmatique est en soie bleue et semé de petites croix d'or et d'argent entourées de cercles d'or. Sur ses deux faces et les épaulières sont disposés divers sujets concourant à l'expression d'une idée unique : la gloire de Jésus-Christ sur la terre et dans le ciel. Les grandes scènes qui occupent la partie principale des deux côtés représentent la Transfiguration et le Jugement dernier. Les figures sont brodées en soie de couleurs variées, en or et en argent. Sur la montagne de la *métamorphose*, des branches vertes donnent naissance à des fleurs roses et à des fruits rouges. Un oiseau est diapré de vert et d'or. Des inscriptions grecques ne permettent aucun doute sur l'origine byzantine de la dalmatique dite *impériale*, que nous avons étudiée et dessinée à Rome en 1854.

Autrefois, lorsqu'un souverain, empereur ou roi, se trouvait à Rome à l'époque d'une

antérieure de cent ans au moins au XIIIe siècle, qui a certainement inspiré les ouvriers italiens, comme tous les splendides tissus brodés qui ont été rapportés de Constantinople par les Croisés ont, sans conteste, fourni des modèles aux diverses contrées de l'Europe chrétienne et développé le goût de ces richesses spéciales. L'art ornemental, sous toutes ses formes, a été dominé dans les pays d'Occident, pendant le Moyen Âge, par ces broderies; leur influence se retrouve dans la sculpture, la peinture et la décoration des étoffes; elles déterminent particulièrement le goût public pour les tissus chargés de broderies. On orne, par ce moyen, les vêtements civils et le costume ecclésiastique; on brode tout: les gants, les souliers, les chapeaux, ainsi que le faisaient les Byzantins et que le font encore les Orientaux. Lorsque la reine Jeanne de Bourgogne fut sacrée à Reims, en 1316, on revêtit sa chambre de velours doublé de cendal (taffetas) vert richement brodé. Il y avait 1,321 papegauts (perroquets) brodés or et soie, 661 papillons ayant les ailes éployées et brodées aux armes du duc de Bourgogne et 7,000 trèfles d'argent[1].

A la Renaissance, on faisait des chemises brodées d'or et de soie. Le luxe des vêtements avait pris en France de telles proportions que des édits royaux intervinrent pour en diminuer et en limiter l'usage : avons-nous besoin d'ajouter que ce fut en vain? Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la mode favorisait encore l'art de la broderie appliqué à l'habillement des deux sexes, ainsi qu'aux tentures des appartements. Aujourd'hui, la toilette des femmes peut

des grandes fêtes de l'Église, il se tenait près du pape à la messe et, si l'on doit en croire une ancienne tradition, revêtu d'une dalmatique, il récitait l'épître ou l'évangile. La dalmatique impériale aurait ainsi été portée par Charlemagne. Mais, si cette légende manque d'un caractère de suffisante authenticité, on peut du moins être assuré que, ainsi qu'il était d'usage à certaines fêtes solennelles, le magnifique ornement dont nous parlons a servi au diacre ou au sous-diacre chargé de chanter en grec l'évangile ou l'épître, qui l'avaient été préalablement en latin. Si la célèbre dalmatique ne remonte pas, en toute certitude, au IXe siècle, il est évident qu'elle n'est pas postérieure au XIIe. La broderie de ce vêtement précieux est une merveille qu'aucun travail moderne n'a dépassée, ni peut-être même égalée. Les deux faces de la dalmatique impériale ont été gravées et décrites dans les *Annales archéologiques* de Didron.

[1] Introduction aux *Patrons de broderie et de lingerie du XVIe siècle*, par Hippolyte Cocheris, p. 6.

seule l'employer, ce qu'elle fait d'ailleurs, mais assez modérément.

Les beaux châles brodés de la Chine que portaient nos mères ont eu la destinée des cachemires, et le châle noir brodé, de fabrication française, qui n'existe plus, n'a été que très incomplètement remplacé par les *confections* pourvues du même genre d'ornementation. La passementerie, il est vrai, a pris un développement considérable; elle peut être considérée comme la forme actuelle de la broderie dans la décoration des vêtements féminins de moyenne élégance. Par malheur, cette forme n'est pas très belle, ni légère. Et puis, ses procédés d'exécution, ainsi que les résultats qu'elle donne, l'éloignent de l'art autant que le travail à l'aiguille en rapprochait la broderie. La passementerie proprement dite et les franges, lourdes et coûteuses, en raison de la quantité de matière première qu'elles absorbent, ne présentent aucun intérêt esthétique, et nous ne nous y arrêterons pas.

La mode, de plus en plus éphémère, a récemment adopté des motifs de broderie pour le col et les manches des robes de ville; mais il n'y a pas là un élément sérieux et, surtout, quelque peu durable de prospérité, dont l'industrie spéciale puisse être alimentée. Les robes de bal et de soirée sont assurément d'apparence fort somptueuse; seulement on ne saurait les porter un grand nombre de fois; une femme, souffrant à la pensée que l'on reconnaîtra sa robe dans les salons où elle va fréquemment, est obligée de la renouveler à plusieurs reprises dans le cours d'une saison. En conséquence, la qualité du tissu sera sacrifiée à ce besoin de changement, et il en sera ainsi de la qualité de l'ornementation. Une broderie, même exécutée par des moyens mécaniques, serait d'un prix trop élevé dans ces conditions; on a donc imaginé d'en offrir l'illusion, la réalité devenant impossible. A cet effet, la peinture est venue en aide à la nécessité du mensonge. Certaines parties de cette ornementation sont véritablement, mais fort grossièrement brodées, quand certaines autres sont seulement peintes au moyen d'une sorte de gouache, qui se ternit et qui s'écaille avec rapidité.

Si ce procédé n'est pas, d'ailleurs, aussi peu coûteux que l'on

pourrait le supposer, il est, du moins, à meilleur marché qu'une belle broderie destinée à produire un effet analogue.

Un petit nombre d'ouvrières habiles, employées par des maisons parisiennes, sont encore, parfois, appelées à exécuter de magnifiques broderies de soie et de métal pour des toilettes exceptionnelles. Mais l'occasion est rare, et se trouve amenée à peu près exclusivement par le luxe spécial, aujourd'hui si limité, des fêtes données dans les cours souveraines. Lorsque le sacre d'un empereur ou d'un roi, le mariage d'un prince héréditaire, constituent la source principale de ce genre de travail, on peut bien dire que la broderie, dans ce qu'elle est susceptible d'offrir de plus intéressant et de plus précieux, est à l'agonie. Si le goût du jour permet l'usage de la broderie de soie et d'argent doré, il est certain du moins que la main d'une ouvrière intelligente ne sera pas appelée à l'exécuter. La vulgarisation des modes est trop développée pour ne point entraîner, en ce cas comme en tous les autres, l'emploi exclusif de la machine. Il résulte de cette intervention de la mécanique, là où le talent prime-sautier, le goût merveilleux et la libre fantaisie de l'ouvrière devraient avoir la liberté d'apparaître, une froide rectitude, une monotonie désespérante et une perfection sans esprit, qui enlèvent à la broderie tout son intérêt et la meilleure part de son effet naturel. Ajoutons que les modèles fournis à la machine sont d'une incroyable banalité. Composés d'après des motifs anciens mal compris ou dénaturés à plaisir, ils sont reproduits à un nombre incalculable d'exemplaires, car ils coûtent cher à établir, bien qu'ils soient peu propres à contenter les yeux et l'imagination. Le désir de l'acheteur étant d'obtenir la réalisation d'un certain idéal de perfection apparente, sous le rapport de l'exécution matérielle, le producteur a pour préoccupation constante de satisfaire ce besoin, à l'exclusion de tout autre souci, si ce n'est celui de créer du nouveau. Les qualités de composition et de dessin, une originalité de bon goût dans l'effet, une application heureuse et opportune, sont bien rarement ajoutées à ces conditions modernes d'un art soumis très particulièrement à l'influence de la mode, comme aux fantaisies peu éclairées des dessinateurs spéciaux.

En résumé, le développement de plus en plus considérable de la broderie exécutée mécaniquement s'est affirmé à l'Exposition universelle et internationale de 1878; il a été le fait saillant qui absorbe l'attention, en ce qui concerne l'art si charmant auquel nous consacrons quelques pages. Il est permis d'ajouter que, en dehors de toute considération de l'ordre esthétique, si les fabricants étaient parvenus à supprimer les différences très sensibles dans la beauté purement matérielle qui existent encore entre la broderie mécanique et la broderie à la main, celle-ci n'eût été qu'un souvenir à notre grande solennité du Champ de Mars.

Il convient, toutefois, de constater le maintien des anciennes traditions dans les contrées de l'Orient, qui, aujourd'hui encore, produisent de fort belles broderies de toute nature et de tout genre, appliquées aux costumes et à divers usages décoratifs. Les gens de goût recherchent plus que jamais, dans nos pays occidentaux, ces brillants ouvrages, qui n'ont plus de similaires ailleurs. Mais, de ce côté aussi, une décadence se manifeste, qui a pour cause principale l'influence du commerce européen, avide de gain et entraîné à sacrifier la qualité à la quantité. Néanmoins, la broderie orientale a su conserver quelques-uns, peut-être devrions-nous dire la plupart, de ses mérites essentiels, et elle sait toujours se montrer ingénieuse dans ses compositions, éclatante et harmonieuse dans ses colorations, savante dans ses naïvetés, avec toute la saveur que donne l'imprévu. Le sens originel de l'art décoratif, au double point de vue du dessin et de la couleur, ne lui fait pas plus défaut qu'à des époques plus glorieuses pour elle; aussi les dangers d'une exécution souvent trop rapide et d'une production exagérée se trouvent-ils amoindris par le respect des règles esthétiques qui ont, depuis tant de siècles, constitué la supériorité de la broderie chez les plus vieilles nations du monde.

La broderie religieuse, avons-nous besoin de le dire? n'a pas échappé aux conséquences désastreuses amenées par le besoin moderne du faux luxe et du bon marché. Des reliefs excessifs, établis pour donner l'idée d'une somptuosité qui, en réalité, est de fort mauvais aloi, un mélange fâcheux de parties brodées et tissées, un modelé que ne comporte nullement le procédé d'exé-

cution et une coloration douteuse caractérisent les vêtements sacerdotaux qui sont usités en France et en Belgique. Il est rare de voir la broderie ecclésiastique sortir des limites de l'industrie proprement dite, basée sur la nécessité d'une production abondante et peu coûteuse, et soumise à une concurrence effrénée. Les grands magasins de confection pour hommes, où se vendent toutes les parties de l'habillement, ont été copiés dans leur organisation par les négociants spéciaux qui visent le culte catholique de façon exclusive. Paris, Lyon, Toulouse et quelques autres centres ont créé de vastes manufactures d'*ornements d'église* où la broderie est véritablement traitée sans honneur. Chapes, chasubles, dalmatiques, étoles et manipules, doublés de bougran, sans souplesse et sans légèreté, paraissent être en carton doré ou peint, quand ils n'affectent pas l'inflexible rigidité du métal fondu. Ces vêtements épais et dénués de toute beauté ont perdu les qualités particulières qu'ils devraient emprunter à l'emploi de la soie et du fil d'or très fin; ils ne comportent plus un travail de broderie légère et sobre, en harmonie avec la souplesse de l'étoffe préparée pour former des plis en s'ajustant sur le corps du prêtre. Aujourd'hui, la broderie d'or se relève en bosse, et la broderie de soie affecte des dimensions, dans ses détails, qui conviendraient mieux à une tenture. Nous voilà bien loin du Moyen Âge et de ses beaux ornements d'une logique si parfaite! Rarement, les vêtements sacerdotaux actuels, dont la forme est aussi absurde que laide depuis deux ou trois siècles, sont brodés avec goût et avec soin. Mais, quand une œuvre de cet ordre a quelque mérite esthétique et une certaine valeur d'exécution, on peut être assuré qu'elle est inspirée du XIIIe ou du XIVe siècle, à moins que la Renaissance n'ait servi de guide au dessinateur chargé de la composition. Ces exceptions sont bien peu fréquentes, d'ailleurs, et elles ont presque toujours pour but essentiel de figurer dans une exposition universelle et internationale. De 1855 à 1878, nous avons vu ainsi apparaître à Paris, Londres, Rome et Vienne de bons spécimens de la fabrication française; ils sont trop rares pour donner la preuve d'un effort sérieux et pour influencer les conditions de la broderie contemporaine; encore n'offrent-ils pas le caractère

d'ouvrages bien compris sous le rapport des convenances décoratives, car le travail de la brodeuse est beaucoup plus remarquable par des qualités extraordinaires d'adresse et de patience que par une entente véritable de l'art qu'elle pratique. Il y a chez ces habiles ouvrières un souci de reproduire les effets de la peinture d'imitation, qui est là, comme ailleurs, une des grandes erreurs de notre temps. Par le moyen d'un modelé excessif, qui dénature le rôle naturel de la broderie, les ouvrières donnent satisfaction au goût que l'on a développé chez elles. On leur impose de traduire avec la soie de charmantes aquarelles impropres à leur servir de modèles, et le résultat final qui est obtenu consiste à rendre ridicule le procédé spécial dont elles disposent. Cela rappelle, mais avec une finesse d'exécution incomparable, les menus ouvrages de tapisserie en laine ou en soie, maintenant condamnés par la mode, qui représentent d'aimables sujets de genre et où les détails d'une tête et d'une main sont exprimés si naïvement et si désagréablement aussi pour l'œil des gens de goût.

Les Allemands ont mieux compris, depuis une vingtaine d'années, l'art de la broderie ecclésiastique. Des écoles se sont formées, dans plusieurs couvents de femmes, qui sont parvenues à produire des œuvres fort remarquables. La figure humaine, les draperies et l'ornementation sont traitées avec une intelligence décorative qui est surprenante. Des dessinateurs de talent et bien inspirés fournissent des modèles excellents ; ces artistes se contentent d'une composition simple et de formes rudimentaires exprimées par un trait plein de franchise et d'énergie. Ce trait, soutenu d'une demi-teinte, est aisément traduit par la broderie. Les ouvrières allemandes ont atteint la perfection dans cette manière de broderie plate, assez analogue à la peinture sur verre du commencement du Moyen Âge. Au lieu de ces tours d'adresse d'une exécution si longue que nos fabricants montrent fièrement, tous les dix ou douze ans, au Champ de Mars, comme des spécimens uniques, d'ailleurs invendables, les brodeuses d'Aix-la-Chapelle, de Vienne et d'autres villes d'Allemagne exécutent habituellement de très beaux ouvrages, que tous les membres du clergé de l'Autriche, de la Prusse rhénane et de la Bavière peuvent se

permettre d'acquérir et d'employer. L'Angleterre, à son tour, commence à entrer dans cette voie, qui est la seule bonne, et l'Exposition de 1878 nous en a donné la preuve. Nous souhaitons que la France suive son exemple.

IV

Un écrivain de ce temps a placé dans la bouche d'une grande dame, réelle ou imaginaire, un éloge bien senti de la dentelle, qui lui paraît être la plus belle parure d'une femme. Cette dame se moque courageusement des diamants et autres pierreries, car, à son avis, ce sont cailloux fort coûteux, lourds d'effet et de poids, où le vrai se mêle aisément au faux, et qui ne sauraient caractériser les femmes distinguées, celles qui ne le sont point se les procurant au prix de mille folies et ne les conservant qu'en se créant de nombreux soucis.

Il est certain que la dentelle offre un intérêt esthétique vraiment exceptionnel, et que le luxe féminin appelle l'indulgence, lorsqu'il se traduit sous cette forme légère, où l'art prend une place si considérable.

Se figure-t-on ce qu'il a fallu d'imagination et par combien de progrès successifs la dentelle a dû passer pour parvenir au degré merveilleux de beauté que les trois derniers siècles lui ont fait atteindre? Il faut remarquer que la dentelle n'est pas chose aussi frivole qu'elle semble l'être, si l'on oublie l'importance de sa production et la diversité de ses applications anciennes. Effectivement, elle sert à la pompe du culte catholique et, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le sexe fort a contribué, pour sa bonne part, au développement de sa fabrication dans tous les genres de « points ». Aujourd'hui, si nous exceptons les rabats de quelques magistrats, la dentelle est, dans l'ordre laïque, le privilège exclusif de la parure des femmes. Mais celles-ci ont été la cause, au siècle actuel, d'une décadence déplorable. Les belles guipures, les grands points d'Italie et de Flandre, qui étaient de si haut style, ont disparu pour faire place aux dentelles banales, peu décoratives et en coton, même dans les qualités supérieures. Les dames ne se

doutent probablement pas qu'elles achètent, à des prix souvent très élevés, et comme dentelles en fil de lin, des ouvrages exécutés en coton très fin, d'une qualité spéciale et dont quelques lavages ont facilement raison. La question de solidité a bien son importance; or le lin supporte infiniment mieux que le coton de nombreux nettoyages. D'ailleurs, la fréquente répétition du blanchissage de la dentelle serait facile à éviter avec le fil de lin, sa teinte jaunâtre naturelle et d'un aspect si doux étant une beauté de plus, en même temps qu'elle le préserve du ton sale que prend rapidement le coton. Les dentelles de coton, seules en usage actuellement, s'usent beaucoup plus au lavage qu'à l'emploi. Dans cette opération, le coton se peluche et se détend; on est alors obligé de racheter sa mollesse par des apprêts d'amidon ou d'autres matières qui empâtent le tissu et lui donnent un blanc cru, choquant pour les yeux. Le lin, au contraire, tend à se resserrer au mouillage; il conserve, avec une sorte de luisant qui lui est propre, ce *blanc crème* si fort apprécié en ces dernières années. Depuis qu'on est parvenu à filer le coton aussi fin que le lin, celui-ci a été définitivement détrôné, le résultat obtenu consistant à diminuer le prix de la dentelle de luxe, comme de la plus vulgaire. Au point de vue décoratif, c'est un défaut grave, le bon marché n'étant jamais bien recommandable, — lorsqu'il ne s'agit pas d'objets de première nécessité, — car, non seulement il abaisse le niveau artistique, mais il constitue, en général, une combinaison coûteuse, en exagérant la consommation. A mesure que la valeur de la dentelle diminue, sa dimension et son emploi augmentent de façon démesurée; les prêtres ont des garnitures d'aubes qui montent jusqu'à la ceinture, et les femmes couvrent de cette sorte de broderie tous leurs vêtements, leurs souliers, leurs chapeaux et leurs ombrelles, ce qui est rarement beau et rationnel. Nous avons eu trop souvent déjà, dans ce travail, l'occasion de le répéter : à notre époque, la réalité est sacrifiée à l'apparence. Nous vivons au milieu de tromperies de tout genre. C'est ainsi que la *dentelle crème* est, aujourd'hui, fabriquée en coton ou en laine teintés chimiquement de jaune. Autrefois, on disait de la dentelle qu'elle ressemblait à la crème, parce qu'elle était faite de fil

écru, dont la couleur un peu jaunâtre se trouvait quelque peu augmentée par le long travail de l'ouvrière. Pour la même raison, on appelait *blondes* les dentelles de soie écrue. Mais quelle différence entre cette teinte naturelle et son imitation, et que le ton de la dentelle blanche est dur et peu propre à faire valoir les qualités de l'exécution! La dentelle noire de Normandie échappe seule à ces inconvénients.

On fait donc beaucoup de dentelle en ce temps-ci. La France possède plus de 200,000 ouvrières spéciales en Auvergne, dans le Calvados et dans les Vosges; la Belgique, l'Angleterre, l'Autriche et l'Allemagne donnent aussi une très grande impulsion à cette intéressante fabrication. Mais celle-ci s'est un peu trop vulgarisée pour qu'il en sorte souvent de très beaux produits. Une certaine égalité dans le luxe a quasi tué la beauté de l'exécution, sous le double rapport de l'art et de la qualité.

Quelques-unes des réflexions que nous a suggérées la broderie doivent naître d'une étude sur la dentelle, sa sœur. Effectivement, une certaine largeur de conception décorative manque presque toujours à ce merveilleux élément de la parure; plus il est précieux et plus se manifeste le désir du producteur de copier la nature dans ses formes et dans son modelé, au lieu de s'en tenir aux caractères conventionnels qui ont été appliqués à la dentelle de toute origine, jusqu'à notre époque exclusivement. Mais, si l'art de la broderie est en pleine décadence, du moins dans la plupart de ses applications, il serait fort injuste d'en dire autant de la dentelle, qui, si elle n'est pas comprise absolument comme elle l'était autrefois, présente des qualités d'un autre genre et très appréciables. On ne peut reprocher à la dentelle de manquer à sa mission; son caractère essentiel, la finesse, est respecté, — il suffit, pour en être convaincu, d'examiner l'admirable « point d'aiguille, » — et les efforts de plusieurs fabricants notables se soutiennent pour produire de magnifiques ouvrages, d'une exécution merveilleuse. S'ils étaient mieux servis par leurs dessinateurs, ces courageux industriels atteindraient la perfection. Malheureusement, il ne leur est guère permis de s'aventurer bien loin dans la voie des chefs-d'œuvre, sauf lorsqu'il s'agit pour eux de figurer

avec honneur dans une exposition de très grande importance, telle que celle de 1878, car ils ne sauraient dépasser un certain prix de revient, assez élevé déjà dans les belles qualités de dentelles, sans renoncer volontairement à toute chance de vente.

Les fabricants se croient tenus, il est vrai, de servir le goût dominant d'une extrême finesse dans le travail de l'ouvrière. En exagérant cette qualité nécessaire, ils ont fréquemment compromis les caractères indispensables de beauté décorative particulière à la dentelle, et ils paraissent avoir oublié que celle-ci pouvait s'accommoder d'une exécution un peu moins raffinée, à la condition d'attirer le regard et de le retenir sur l'excellence de la composition, l'intérêt présenté par le dessin et l'effet décoratif de l'ensemble. En général, la fabrication courante, soumise à des règles banales que la mode a créées, n'offre aucun de ces caractères. Dans les plus beaux ouvrages et, nécessairement, les plus coûteux, la flore, telle que la nature la montre aux yeux, est imitée avec une recherche dans les détails qui se traduit principalement par un modelé fort compliqué : le résultat est pire, car il est plus faux encore que dans la broderie. C'est là une voie mauvaise, dont il faut sortir. Quant aux dentelles moins précieuses, elles se caractérisent par une ornementation sans forme, sans intelligence, que ne saurait racheter le fini de l'exécution. En s'appliquant davantage à l'étude de la décoration qui convient à la dentelle sur fond de réseau ou à la guipure [1], en mélangeant les procédés, suivant le cas, les dessinateurs, dont l'habileté, un peu routinière, se montrait si remarquable dans l'exposition de la classe 11, obtiendront des résultats qui auront une influence sérieuse sur le goût public et, par conséquent, sur les destinées de la dentelle. Il convient de ne pas se dissimuler, en France, que les progrès dans ce bel art commencent à être considérables à Vienne, à Prague, à Moscou même, où des écoles spéciales ont été établies, et que la

[1] Il ne faut pas oublier que les deux genres sont très différents. La dentelle proprement dite est une broderie sur fond de réseau dont les mailles sont régulières; la guipure est une broderie sans fond de réseau, ayant des jours irréguliers et de forme libre produits par la composition de la broderie. La guipure est, de nos jours, la seule dentelle qui ait conservé un véritable caractère décoratif. A ce titre, les gens de goût recherchent les beaux ouvrages de Bruges.

plupart de nos fabricants restent un peu en arrière sous le rapport esthétique, la routine industrielle constituant une entrave fort difficile à rompre. Mais il faut rendre justice à qui le mérite. De puissants efforts individuels ont pu être remarqués au grand concours de 1878, qui ont pour but d'échapper à la tyrannie d'une mode trop favorable aux fleurs ombrées avec excès et aux difficultés vaincues de tous les genres.

Au premier rang des producteurs français qui, sans désobéir ouvertement à des nécessités commerciales véritablement impitoyables, font preuve de bonne volonté pour se dégager de l'ornière banale, s'est placé M. Lefébure, de Paris, digne continuateur des traditions paternelles. L'Exposition universelle de 1878 a été l'occasion d'un triomphe pour lui, tant il est vrai que le sentiment général est toujours juste lorsqu'on lui offre le moyen de se remettre dans la bonne voie. Or M. Lefébure a dû la meilleure part de son succès au témoignage qu'il a fourni de sa préoccupation évidente et très persévérante des procédés anciens. Il ne craint pas d'aborder les *points* passés de mode depuis longtemps et de les allier à ceux qui flattent davantage le goût contemporain, afin d'échapper à la monotonie et de tenter de réagir contre des préventions fâcheuses. A cet effet, l'archéologie spéciale de la dentelle le sert à merveille pour donner du style à ses ouvrages et les faire accepter. Les nervures de grand relief, dans un *entre-deux* de caractère archaïque, viennent, par exemple, surmonter avec bonheur une guirlande de roses et de feuillages. Une autre dentelle présente un heureux mélange de point d'Angleterre, de point génois et de Valenciennes dans son réseau, et l'harmonie est remarquable. Les vieux points de Venise sont imités avec une grande perfection par M. Lefébure. Toute sa fabrication montre une tendance intelligente à mettre les anciens procédés de la dentelle au service du goût et des usages modernes. En outre, l'ingénieux industriel avait exposé de superbes guipures pour ameublement, qui, à elles seules, eussent suffi à lui donner une place élevée au milieu de ses confrères de tous les pays, en même temps qu'elles indiquaient à la grosse dentelle des applications d'un intérêt et d'une variété extraordinaires.

Nous terminerons en souhaitant que les procédés mécaniques, employés avec un si grand succès commercial depuis une dizaine d'années, ne viennent pas enrayer un mouvement plein des plus séduisantes promesses. Il n'y aura pas péril en la demeure tant que la fabrication, par la machine, de la dentelle commune se contentera de viser les garnitures de robes et de *confections* pour les toilettes de demi-luxe. Cette dentelle, indigne de son nom, est si franchement laide, que l'œil ne saurait se méprendre sur sa nature, et qu'il n'y a pas à craindre une extension illimitée de son usage. L'abîme entre la dentelle à la main et la dentelle à la mécanique a été infranchissable jusqu'ici. Mais, depuis la clôture de l'Exposition de 1878, on nous menace d'une machine si perfectionnée que les plus beaux *points* seraient obtenus avec une absolue perfection par son secours. Si ce projet se réalise décidément, la vulgarisation excessive de la dentelle amènera son abandon, grâce au bon marché de produits remarquables par la beauté de leur exécution matérielle et par leur très grande dimension. Les efforts demandés aux dessinateurs spéciaux ne seront pas effectués en faveur d'ouvrages fabriqués mécaniquement. La composition variera peu. Au point de vue de l'art, la dentelle perdra la meilleure part de son intérêt, le jour où elle cessera d'être précieuse et relativement rare.

CHAPITRE III.

MEUBLES ET CÉRAMIQUE.

I

« Les lois du goût ont cela d'heureux qu'elles s'accommodent parfaitement aux divers états et qu'elles sont applicables à tous les degrés de la fortune. Bien qu'il soit un raffinement de la raison et qu'il suppose une certaine aristocratie dans la manière de sentir, le goût n'a pas besoin de la richesse, et la distinction des sentiments n'a rien d'incompatible avec la simplicité des conditions et des mœurs. Cela veut dire que le goût, dans les matières qui nous occupent, n'est que la notion délicate des rapports entre les hommes et les choses, qu'il peut conséquemment se trouver partout et rendre intéressante une habitation modeste aussi bien que les plus magnifique palais [1]. »

Ces paroles d'un célèbre écrivain, prononcées avec l'autorité que lui ont donnée un talent supérieur et le sens parfait des matières qu'il traitait, trouvent leur application particulièrement exacte et saisissante dans les questions soulevées par l'examen des éléments constitutifs du mobilier. Aucune étude d'art décoratif ne fait naître autant de réflexions de cette nature, et il n'en est pas qui mette en aussi vive lumière l'évidence de l'erreur commise, à l'époque actuelle, en ce qui concerne les conditions du luxe contemporain à tous ses degrés. Ce que nous avons dit en commençant ce travail trouve sa justification complète aux yeux de l'observateur qui parcourt les galeries d'une grande exposition, comme celle de 1878, où la section très importante des meubles avait le privilège d'attirer la foule et d'exciter, au plus haut point, l'admiration générale. A cet égard, si notre dernière solennité industrielle n'avait rien à envier à celles qui l'ont précédée, elle ne

[1] *Grammaire des arts décoratifs*, par Charles Blanc, p. 136.

marquait pas non plus un progrès sérieux dans les idées des producteurs et du public. L'habileté des fabricants et le goût immodéré du consommateur pour les apparences somptueuses sont restés tels qu'on avait pu les constater en 1867. La situation est la même, avec une certaine dose d'exagération en sus dans le développement des ressources mises par l'ébénisterie française au service des faux besoins et des préoccupations esthétiques malsaines de notre temps. Il n'est pas d'industrie d'art qui viole plus sûrement les lois naturelles du goût, la notion élémentaire des rapports qui doivent exister entre les hommes et les choses et la logique de l'usage, que ne le fait celle dont nous nous occupons en ce moment. Peu de mots suffiront, après les observations judicieuses contenues dans le rapport publié sur les deux classes du mobilier, pour démontrer l'exactitude de notre assertion, comme pour donner la mesure de la pauvreté de conception et indiquer l'absence d'originalité qui caractérisent cette grande industrie.

Les meubles de luxe étaient fort nombreux à l'Exposition de 1878; plusieurs fabricants parisiens, placés au premier rang parmi leurs confrères de tous pays et qui se sont fait une très grande réputation en ce genre, n'ont pas manqué d'envoyer au Champ de Mars des ouvrages précieux, soit par les matières employées et le travail de l'ébénisterie, soit par les sculptures qui les décorent. La perfection de l'exécution a été obtenue comme dans toutes les autres applications de l'art à l'industrie dont nous avons eu à parler jusqu'ici. A ce titre, cependant, les beaux meubles de MM. Jackson et Graham, de Londres, ont atteint un idéal qui laisse en arrière, à une grande distance, les œuvres de nos meilleurs producteurs français. En résumé, on ne peut que constater l'excellence de la fabrication actuelle et la magnificence des meubles destinés aux habitations des privilégiés de la fortune. Les ébénistes et les sculpteurs sur bois sont parvenus à une habileté de main qui ne laisse plus rien à désirer. Mais est-ce tout ce que l'on doit exiger dans ces chefs-d'œuvre de l'industrie contemporaine ? La critique est à peu près unanime pour ne pas l'admettre. Il est remarquable que le jury des deux classes 17 et 18 ait reconnu, comme le public d'élite et les écrivains qui se sont occupés

de cette section si importante de l'Exposition universelle, que le prix très élevé de ces meubles superbes ne faisait pas oublier l'absence presque complète d'originalité dans la composition, le défaut d'appropriation aux usages modernes et d'harmonie avec nos idées, nos mœurs et la manière même dont nous nous habillons, qui les caractérisent.

Tout l'effort des fabricants se porte vers la perfection de la main-d'œuvre et le choix, — qui prouve les progrès du goût et une certaine érudition, — de motifs anciens de diverses époques pour constituer des meubles nouveaux. Mais la stérilité de conception des dessinateurs est telle que toute tentative pour s'affranchir de ce déplorable métier de copistes est condamnée, parce qu'elle ne donne aucun résultat intéressant. De 1851 à 1878, le mobilier a successivement affecté le caractère, que la mode instable lui imposait, de la reproduction d'ouvrages en style néo-grec, gothique, de la Renaissance et des règnes de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. Une des principales améliorations que l'on a constatées dans les productions les plus remarquables et les plus admirées à l'Exposition consiste dans la préférence, à peu près exclusive, accordée maintenant aux pastiches de la Renaissance française et italienne, ainsi que du style Louis XVI. Les meubles élégants, pleins de finesse et de distinction de ces deux époques plaisent aux consommateurs riches de notre temps. Peut-être ont-ils raison, et nous voulons bien croire que cette particulière sûreté de goût se maintiendra pendant quelques années encore, jusqu'à ce qu'un tour nouveau de la roue, si facilement mouvante, de la mode fasse reconnaître que d'autres périodes de l'art possèdent des qualités incomparables: ce sera convenu très vite, et personne n'osera y contredire. Mais n'est-il pas singulier que le beau meuble franchement moderne et parfaitement approprié à nos besoins, qui ne sont pas ceux de nos pères de l'époque de Henri II, n'existe pas ? Où est la logique de ces bibliothèques de parade si impropres à contenir des livres en nombre proportionné à leurs dimensions, de ces crédences de 45,000 francs, destinées à recevoir des objets de tous les pays et de tous les temps, qu'une fantaisie réunit sans aucun souci des lois harmoniques les plus

élémentaires? Le meuble servant de support et les *bibelots* qui le recouvrent se font un tort mutuel. L'intérieur de nos somptueuses habitations s'est transformé en musée de meubles et d'objets variés sans lien entre eux, et ne constituant ni un ensemble raisonnable, ni un mobilier d'usage. A ce point de vue, les compartiments concédés aux exposants dans le palais du Champ de Mars donnaient la note juste de la manière dont les salons et les chambres de nos demeures sont arrangés aujourd'hui. Au lieu de chercher à combiner un ensemble harmonique, le *home* que tout esprit bien équilibré désire réaliser dans la maison où sa vie s'écoule, chaque exposant a voulu, grâce à un sentiment d'éclectisme impitoyable, montrer au public et au jury des échantillons de meubles qui n'indiquaient ni un milieu déterminé, ni le rapport qui doit exister entre l'homme et la chose. Il était impossible de se figurer que ces éléments disparates du mobilier contemporain fussent destinés à devenir nos compagnons de tous les instants, les témoins des faits quotidiens de notre existence et les serviteurs de nos besoins. Comment croire que ces meubles trop luxueux, peu commodes et imités d'un autre âge, sans relation directe avec nos goûts et nos idées, puissent offrir l'image fidèle de notre civilisation et de nos mœurs, et qu'ils portent l'empreinte de notre vie privée? Un tapissier, cependant, avait réussi à représenter une sorte de boudoir, sans style caractérisé, mélange habile de meubles coquets et de tentures chiffonnées avec un certain art, dont la couleur et l'arrangement résumaient la science et le goût du fournisseur parisien. Son succès a été très vif. Mais que cela était vide, peu pratique, dénué d'art véritable, et combien était trop exacte cette peinture de la frivolité de nos mondaines que l'habile et complaisant tapissier a tenté de satisfaire!

Toutefois, les meubles *de style* exposés en 1878 accusent un léger progrès sur leurs aînés de 1867, en ce sens qu'ils prétendent moins à présenter aux yeux l'aspect de monuments en pierre. Les dessinateurs spéciaux comprennent mieux les lois de l'appropriation rationnelle de la matière, et font ce qu'ils peuvent pour les appliquer avec intelligence, bien que, sous ce rapport, il y ait eu à regretter, de leur part, d'assez grosses erreurs dans les détails, sinon dans la composition d'ensemble. Généralement, le système

décoratif adopté produit trop l'effet d'un placage brillant, qui ne laisse soupçonner aucune ossature sérieuse. Le squelette d'un meuble devrait, cependant, comme celui du corps humain, archétype de la création de toutes choses, servir de base à sa composition et constituer son économie essentielle. Le plan par terre d'un édifice ne révèle-t-il pas, lorsqu'il est dessiné par un architecte de talent, toute la construction en élévation, et n'indique-t-il pas jusqu'à la nature même de la décoration qui lui convient le mieux?

Les fabricants, guidés par le public peu éclairé qui commande, achète et prétend tout diriger, colorent souvent leurs meubles avec excès, au moyen de métaux divers, de marbres aux tons éclatants et, particulièrement aujourd'hui, d'émaux sur cuivre ou sur verre. La peinture vitrifiée nous paraît remplir un rôle fort exagéré dans la décoration du mobilier de luxe; la note en est criarde et vulgaire; elle n'est pas en harmonie avec le bois, qui est toujours d'une teinte neutre, quelle que soit son essence. De fines et discrètes incrustations d'ivoire, de marbres précieux et de cuivre, ou des points éclatants obtenus par le moyen d'émaux sur métal et non sur verre, semés avec grande modération, peuvent donner de bons résultats; il n'en saurait être de même avec les panneaux entiers et les médaillons peints sur faïence ou sur cuivre qui occupent actuellement une place si considérable dans l'ornementation d'un meuble en ébène ou en noyer. Il y a également un véritable excès dans l'application des bronzes sur le bois des meubles: l'harmonie générale en souffre, et les inconvénients dans l'usage sont réels.

Le mobilier de valeur moyenne abandonne les placages, qui constituaient un odieux mensonge destiné à masquer une construction très défectueuse et d'une pauvreté désolante. La rareté actuelle du bel acajou moiré est une des causes de cette amélioration dans l'économie du meuble. Aujourd'hui, la mode a délaissé les bois exotiques débités en feuilles aussi minces que le papier et collées sur du sapin. Le palissandre, l'acajou, le bois de rose et de violette, le thuya et le citronnier, si fort en faveur il y a une vingtaine d'années, ont fait place au chêne et surtout au noyer, employés à l'état massif et cirés. Cette tendance est excellente, et

l'on ne saurait trop la louer, car, non seulement il en résulte des meubles plus solides, mais aussi elle peut conduire à une meilleure entente de la construction et des formes. Malheureusement, ce goût nouveau pour les bois massifs d'essence européenne en développe un autre dont les conséquences sont déplorables : celui d'une décoration sculptée qui est prétentieuse et très mal exécutée. La sculpture en bois est chose coûteuse quand elle est l'œuvre d'un homme de quelque talent; or il ne peut être question d'espérer un bon résultat avec une ornementation de cette nature, appliquée aux meubles dont le prix est relativement peu élevé. Si le dessinateur et le fabricant avaient la sagesse de se contenter de motifs très modestes, peu apparents, d'une fine ornementation courant au long d'une moulure, qu'elle ferait valoir, la sculpture serait admissible et même désirable, car elle pourrait être faite avec un soin suffisant. Mais la clientèle est là qui exige de lourdes guirlandes de fruits et de feuillages pour un buffet de salle à manger, des figures, des attributs et des initiales agrémentées d'ornements, pour le mobilier d'une chambre, d'un salon et d'un cabinet de travail, le tout au plus juste prix. Il faut satisfaire le consommateur, et cela aux dépens du goût et de la raison. D'ailleurs, la forme générale de ces meubles bourgeois est habituellement fort laide; elle singe le meuble de parade d'un prix considérable et semble composée pour donner au visiteur une idée très haute du luxe de la maison dans laquelle il pénètre. L'ostentation est la règle, bien plus que le souci réel du confortable sérieux.

Au bas de l'échelle, la préoccupation est la même, toutes proportions gardées. Il faut regretter que les facilités de la main-d'œuvre donnent un aliment à ce goût détestable des apparences mensongères du luxe. Dans les meubles à bon marché que fabriquent les puissantes usines du faubourg Saint-Antoine, le placage en bois de tons brillants n'est pas encore abandonné. Mais alors on fait remplir au bois un rôle qui n'est pas le sien, en perfectionnant outre mesure, par les procédés mécaniques, l'art de le découper et de le tourner. Que le bois soit plaqué ou massif, mais particulièrement dans le premier cas, il affecte des allures de métal fondu ou même repoussé. Les profils tourmentés et compli-

qués ont des arêtes vives au contact desquelles on se blesse la main. L'épiderme de ces meubles, d'une délicatesse et d'une fragilité extraordinaires, leur donne un intérêt esthétique assurément fort mince. L'enveloppe, brillante pour des yeux sans éducation, recouvre une construction indigente à tous égards et que ne fait pas oublier la manière dont est établi le jeu des portes et des tiroirs. La serrurerie spéciale est déplorable; les boutons et les accessoires variés servant à ouvrir et à fermer les compartiments des meubles de toute espèce ne résistent pas à un usage quelque peu prolongé. On éprouve de graves appréhensions en s'asseyant sur une chaise de luxueuse apparence, dont les pieds et le dossier sont trop minces, comme on ne s'appuie pas sans inquiétude sur une table superbement décorée d'une marqueterie de bois précieux, mais de tournure fragile et que le moindre objet un peu lourd semble devoir briser. Tout est sacrifié à la physionomie brillante du meuble, et l'on ne tient plus compte des besoins qu'il s'agit de satisfaire. La fabrication du mobilier moderne ne paraît avoir plus d'autre but que d'orner des appartements que l'on n'habite pas et où les nécessités de la vie n'ont point à se manifester réellement. On croirait qu'un salon est une scène de théâtre qui s'accommode, pour l'action de la pièce jouée devant le public, d'une décoration où se trouvent simulées les conditions courantes de l'existence humaine.

Si nous tournons les yeux vers les pays étrangers, nous constatons que leurs meubles exposés au Champ de Mars ne sont pas susceptibles de nous satisfaire davantage sous le rapport de l'originalité nationale et des convenances certaines de la destination. Seule, peut-être, la Russie a montré des œuvres intéressantes, mais sans grande beauté, qui constituent des spécimens de son art autochtone; la décoration, d'allure orientale et affectant le principe des figures géométriques, a une saveur particulière; il est évident que le fabricant a respecté l'appropriation aux mœurs et aux besoins du consommateur, qui exige avant tout des meubles d'usage. Les autres peuples de l'Europe imitent, en général, les produits d'importance variée des ateliers de Paris; quand ils y ajoutent l'empreinte de leurs traditions, le profit esthétique est

nul. C'est ainsi que les Italiens se complaisent dans leur vieille habileté trop vantée d'*intarsiatori* ou de sculpteurs habitués à l'exécution d'ouvrages en trompe-l'œil et du plus mauvais goût. La mosaïque de Florence en marbres découpés, si belle dans ses applications anciennes, ne sert plus qu'à orner les tables de jeux de cartes et de dominos. Les Anglais abusent des lits en cuivre, et ne reculent pas devant l'emploi exclusif du cristal pour faire un fauteuil. N'est-il pas singulier que cette contrée septentrionale admette, en pareil cas, même à titre exceptionnel, des matières froides au toucher et aussi peu susceptibles de donner confiance à la main, pour leur faire remplir le rôle du bois? De tous les matériaux résistants, le bois n'est-il pas celui dont nous nous accommodons le mieux pour constituer notre mobilier, en raison de notre fréquent contact avec lui, qui exige une élasticité relative et une température voisine de celle du corps humain? Toutefois, il convient de reconnaître que, à part ces excentricités, dernières traces de l'ancien mauvais goût de son peuple, l'Angleterre est en progrès considérable depuis 1867. Outre les merveilles invraisemblables de l'ébénisterie à incrustations dues à MM. Jackson et Graham, nos voisins ont exposé des mobiliers complets, — présentés comme nous avons eu le tort de ne le point faire, — qui accusent une intelligente préoccupation d'un style national à peu près nouveau, bien qu'il paraisse être jusqu'ici le produit de réminiscences, et qui, d'ailleurs, ne peut être considéré encore comme véritablement acquis. Mais l'extrême multiplicité des détails dans la construction, des compartiments et des coins, formant autant de nids à poussière, est une faute que les fabricants anglais feront bien d'éviter. Dans un genre plus modeste, ne comportant pas la sculpture prétentieuse des meubles français et présentant un certain caractère de sévérité apparente, malgré la complication de ses éléments de construction, le meuble anglais offre également, à un très haut degré, l'inconvénient d'être bien plus un décor fait pour plaire aux yeux et pour servir à supporter ou à contenir des bibelots variés qu'un meuble créé pour satisfaire à un besoin réel. Les collectionneurs peuvent y trouver leur compte, mais non les gens pratiques qui ont le souci princi-

pal de l'utile. Néanmoins, il faut y insister, le goût anglais a pris des développements extraordinaires, et, à bien des signes, il est permis de supposer que ce progrès constant aura prochainement des conséquences tout à fait surprenantes. Il en sera de même en Autriche, mais un peu plus tard peut-être, car l'école professionnelle de Vienne commence à donner des résultats fort remarquables, grâce à une organisation et à une volonté persévérante dignes d'éloges.

En résumé, on ne peut que déplorer les fausses idées esthétiques qui règnent presque partout, mais qui dominent particulièrement chez nous et nos voisins du midi de l'Europe, dans la fabrication du mobilier. Si nous exceptons les œuvres de très grand luxe destinées aux habitations les plus somptueuses, et telles que les conçoivent, sans véritable originalité d'ailleurs, des ébénistes comme MM. Fourdinois, Allar, Grohé, Jackson et Graham, etc., l'abus de la décoration est flagrant; il constitue l'erreur très grave que nous avons cru devoir signaler dans les meubles de tout genre et de tout prix. A ces splendeurs, réelles parfois, et bien plus souvent mensongères, de l'ébénisterie, qui sacrifie la vérité de la construction, les commodités de l'usage et une solidité nécessaire au fantôme de la richesse des sculptures et des colorations, nous préférons une beauté certaine, qui trouve son principe et ses éléments naturels dans la logique rigoureuse de la conception et des formes basées sur l'emploi auquel un meuble est destiné, ainsi que dans le choix judicieux de la matière.

Lorsqu'on examine les meubles fournis par l'industrie actuelle de l'ébénisterie à la classe moyenne et à la classe ouvrière, et qui entretiennent chez elles le goût d'un luxe de mauvais aloi, on est amené à souhaiter que des architectes de talent s'avisent de créer des types de mobilier dont la décoration résulte uniquement des formes mises au service exclusif d'un usage précis, et en confient l'exécution à de simples menuisiers. Il resterait à obtenir que des meubles ainsi compris fussent adoptés; mais ne peut-on tout espérer de la mode, prête à consacrer des choses nouvelles? Le bon sens et l'éducation esthétique du peuple, que l'on songe à entreprendre, feront le reste.

II

La petite céramique, destinée aux usages domestiques et à l'ornementation intérieure de nos maisons, était fort brillamment représentée à l'Exposition de 1878. Ses progrès ont été considérables depuis 1867, et la faveur du public ne lui a pas été marchandée. On peut dire qu'elle a été une des grandes attractions de notre dernière solennité industrielle et artistique. Qu'il nous soit permis, néanmoins, de présenter à son sujet quelques observations critiques; en le faisant, nous n'empiéterons nullement sur les attributions des savants rapporteurs de la classe 20, ces quelques lignes devant servir à effleurer une question qui n'a pas trouvé sa place dans leur remarquable travail.

La céramique étant aussi vieille que le monde, car elle répond à une nécessité absolue dans une civilisation même peu avancée, il n'est pas surprenant qu'elle ait constitué de tout temps un des éléments les plus considérables de l'activité humaine, et que les diverses nations qui ont pris part à notre grande Exposition internationale aient envoyé au Champ de Mars des spécimens nombreux de leur industrie en ce genre. La faïence et la porcelaine, l'une faisant concurrence à l'autre, sans lui causer d'ailleurs le moindre tort, étaient donc largement représentées dans les vitrines et sur les étagères des sections de tous les pays. Mais, seule, la France accusait des efforts nouveaux et fournissait la preuve des progrès accomplis depuis le dernier rendez-vous donné, à Paris, aux autres peuples de la terre. Si ce fait semble incontestable, il est cependant nécessaire d'ajouter que la céramique française n'a pas essayé de se montrer plus originale que la céramique étrangère. Sous ce rapport, le résultat est presque identique : la peine dépensée de tous côtés, — et elle a été très considérable en France depuis quelques années, — ayant eu pour but à peu près exclusif de ressusciter les espèces variées de la céramique ancienne. Blois s'inspire des faïences italiennes; d'autres villes font du Rouen, du Nevers et du Delft, qu'il n'est pas toujours facile de distinguer des originaux. La faïence d'Oiron et celle de notre grand Palissy ont

des imitateurs; la porcelaine de Saxe et les craquelés chinois sont copiés de manière à satisfaire bien des amateurs novices. L'Italie s'évertue à reproduire les vieilles majoliques à reflets dorés d'Urbino, les vases de Gubbio et les plats de Pesaro; elle fabrique de faux della Robbia et se livre aux contrefaçons assez adroites des poteries étrusques et romaines, que les brocanteurs vendent, à des prix élevés, à certains touristes et aux naïfs de tous les pays. Ainsi fait le Danemark, mais beaucoup moins habilement, et l'Autriche, avec plus de succès. La Russie et la Suède copient la France, et la Belgique persiste à exécuter du Delft qui n'est pas très beau. Nous ne dirons rien de l'Espagne, où l'art céramique est retombé en enfance. La Suisse a bien sa note personnelle, mais cette note est si vulgaire, criarde et prétentieuse, qu'on ne peut lui tenir à grand honneur une pareille preuve d'originalité. La céramique anglaise, infiniment plus jeune et qui procède de la faïence de Delft, n'en est pas encore à se copier elle-même; mais elle copie volontiers celle des autres nations, et se montre fort éclectique. Toutefois, le développement prodigieux de ses aptitudes esthétiques permet de croire qu'elle échappera, dans l'avenir, au danger commun. Les grès de Doulton et les faïences de Minton ont généralement un caractère qui leur est propre et qui rappelle assez peu les produits similaires des contrées rivales.

Et cependant, pourquoi faut-il que cette grande fabrique de Minton nous oblige à lui reprocher quelques essais de pastiches des œuvres de notre établissement national de Sèvres? Pourquoi la manufacture royale de porcelaines de Worcester consacre-t-elle tant d'argent et de peines à imiter des ivoires japonais décorés de figures, de fleurs et d'oiseaux en or jaune ou vert? Ces tentatives, d'une exécution remarquable, sont à regretter, car elles sont de nature à suspendre la marche en avant de la céramique anglaise.

Les beaux grès de Doulton formaient, à l'Exposition de 1878, la partie la plus intéressante peut-être de la section britannique. La matière est superbe, d'une qualité merveilleuse par sa dureté et son imperméabilité; sa décoration lui est parfaitement appropriée, qu'elle soit gravée sur terre molle ou qu'elle se constitue par des ornements en relief, qu'elle soit en pâte sur pâte ou appliquée

au pinceau avec une autre pâte que le grès. Ces procédés sont tous excellents pour des vases et certaines plaques décoratives, mais on en a abusé en les employant dans de grandes pièces d'architecture. Nous voudrions voir l'usage du grès plus répandu qu'il ne l'est aujourd'hui, du moins en France, malgré la sévérité relative de son aspect et la simplicité de sa couleur. Les œuvres exécutées avec cette matière solide, inaltérable, forment un des meilleurs éléments de l'ornementation de nos demeures. Ces grès gaufrés, moulés, peints, émaillés et vernissés, auxquels M. Doulton a su donner une si belle allure, constituent presque un style à eux seuls.

Depuis deux siècles, la céramique européenne est complètement dominée par l'influence orientale, qui se fait sentir avec une particulière netteté dans le décor des faïences de Delft et de Rouen. Mais, de nos jours, le goût japonais, persan et arabe a pris un développement qui a presque effacé le goût chinois, exclusif de tout autre depuis le XVIIe siècle jusqu'aux travaux de MM. Adalbert de Beaumont et Deck. On sait que, sous Louis XIV et Louis XV, il était de mode, chez les grands seigneurs français, de faire exécuter en Chine de somptueux services de table à leurs armes. Le style des œuvres primitives de Saxe et de Sèvres persiste, sans tenir une place aussi considérable qu'autrefois. Enfin, nous assistons à une renaissance de la faïence de Limoges, qui donne d'assez grandes espérances. Mais l'influence de l'art de l'extrême Orient dans la décoration céramique tenait le premier rang à l'Exposition universelle de 1878. Avec une plus grande simplicité de moyens, cette influence n'aurait que d'excellents résultats; par malheur, nos fabricants ont des préoccupations qui empêchent le *vieil art de terre* d'atteindre le degré de perfection auquel il doit prétendre. Le désir étrange de vaincre des difficultés inutiles, l'excès dans le rôle attribué au décor et la recherche du déguisement de la matière sont des entraves mises au progrès de l'art céramique. Ainsi, la porcelaine, la faïence et le grès s'imitent mutuellement et imitent, en outre, les marbres, le bronze, l'ivoire, la laque, le bois et même le verre, qui leur rend la pareille [1]. N'est-il pas absurde,

[1] Voir, à ce sujet, notre introduction au Rapport sur la classe 19 à l'Exposition universelle de 1878.

pour obtenir le bénéfice illusoire de venir à bout d'obstacles qu'aucune raison sérieuse n'indique de se créer, de faire remplir à une matière le rôle qui ne lui appartient pas légitimement? En la détournant de sa mission naturelle, on arrive à des conséquences esthétiques déplorables. Les ressources immenses de la chimie moderne ont amené quelque désordre dans les idées de nos fabricants. Ceux-ci oublient trop aisément qu'un des principes essentiels de l'art appliqué à l'industrie est de respecter la matière employée, en la faisant valoir par le système de décoration qui lui est adapté, et en limitant les parties qui reçoivent cette ornementation, de manière à en laisser d'autres complètement à nu, surtout lorsqu'il s'agit d'objets d'usage et fragiles de leur nature.

C'est ici l'occasion de présenter une observation au sujet des belles faïences peintes qui ont valu à M. Deck une célébrité, d'ailleurs si bien méritée à tant de titres. Ce très habile potier a donné à son art une impulsion extraordinaire; mais ses succès lui ont fait, souvent, dépasser le but; il commet une erreur analogue à celle que l'on a reprochée, avec raison, à la manufacture de Sèvres, en transformant des vases, des plats et des assiettes en véritables tableaux. Les pièces les plus remarquées et peut-être les plus coûteuses de sa magnifique exposition avaient pour motif principal de charmantes têtes, de grande dimension, ayant des allures de portraits et peintes comme elles l'eussent été sur toile. Des artistes distingués, que M. Deck a initiés aux procédés spéciaux de son métier de céramiste, exécutent ces peintures avec un véritable talent et obtiennent des effets de couleur très séduisants. On se demande, toutefois, pour quelle raison de semblables tableaux affectent la forme, la concavité, l'entière physionomie enfin des plats et des assiettes destinés au service de la table, lorsqu'il est de la plus complète évidence que telle n'est pas et ne peut être leur mission. Il y a là une absence de franchise absolument inacceptable. Nous n'ignorons pas que la mode autorise à décorer les murs d'une salle à manger, et même, exceptionnellement, d'un salon, au moyen de ces faïences et de porcelaines rares d'origine et d'époques diverses. Il faut donc supposer que les œuvres de M. Deck n'ont point d'autre but. Mais, alors, ne conviendrait-il

pas d'adopter une forme plus simple et assurément plus favorable à ce genre de peinture, qui relève, sans conteste, de l'art imitatif? On sent que M. Deck, suivant les errements de tous les céramistes modernes, a pour unique souci de rechercher des effets intéressants au point de vue scientifique ou, du moins, sans lien étroit avec le côté purement esthétique de la décoration de la matière employée par lui, qu'il veut surtout épuiser les ressources merveilleuses offertes par la chimie spéciale et enrichir ainsi, autant que cela lui est permis, la palette du peintre sur faïence. L'intention est louable, mais elle le serait davantage si elle s'alliait à un sens complet du rôle assigné à la céramique; or celle-ci perd toute raison d'être dès qu'elle cesse d'appartenir à la catégorie des industries utilitaires. Effectivement, à quoi bon faire une assiette qui ne peut servir?

Ces réflexions ne nous empêchent nullement de reconnaître la magnificence des ouvrages exécutés par M. Deck; mais il convient de placer au premier rang ceux d'entre eux dont la décoration se compose, de façon exclusive, d'ornements empruntés à la flore. Le souvenir de l'art japonais a fait exécuter des merveilles à cet habile potier, qui, néanmoins, même en ce cas, a trop souvent le tort de masquer totalement la faïence lorsqu'il ne veut pas faire apparaître des craquelures imitées de la céramique de l'extrême Orient. Il est vrai que le fendillement de l'émail, transformé, aujourd'hui, en qualité importante aux yeux des amateurs, n'est, dans la faïence, qu'une conséquence de la nature sèche et médiocre de la terre, et que, dans ces conditions particulières, la terre est poreuse et ne saurait retenir l'eau. Seuls, la porcelaine et le grès peuvent admettre, en raison de leur dureté, les craquelures grandes ou petites, sans qu'il en résulte un inconvénient à l'usage; mais aussi ce procédé est réellement voulu et, par cela même, assez difficile à obtenir. Les faïences craquelées, n'ayant pas pour but de contenir des liquides, peuvent impunément recevoir ce genre bizarre de décoration; la qualité de la matière importe peu.

Aux plats superbement décorés de M. Deck, mais d'une coloration parfois lourde et sombre dans les fonds, ne doit-on pas préférer les ouvrages similaires de la Chine et du Japon, qui, ornés

de façon vraiment idéale, donnent la preuve que les céramistes asiatiques ont une science rare de la division de l'espace et le sentiment très développé des convenances ornementales qui exigent l'air et la lumière? Ces grands artistes orientaux obtiennent des résultats incomparables, non seulement par leurs qualités de dessin et de couleur, mais aussi en ménageant des vides bien distribués et en laissant un champ assez large à la tonalité douce et claire de la glaçure, c'est-à-dire de la couverte d'émail incolore qui protège la matière première.

Complétons l'hommage dû au talent de M. Deck, — nos réserves sur les moyens décoratifs qu'il emploie étant formulées, — en rappelant les procédés qui lui appartiennent et dont le succès a été si considérable à l'Exposition de 1878. Ainsi, les fonds d'or sous glaçure cuits avec l'émail sont vraiment d'un merveilleux effet. En outre, l'ingénieux potier a beaucoup contribué à remettre en honneur le système ancien des pâtes sur pâtes translucides formant camées, les incrustations et les cloisons faites de pâtes diversement colorées.

Les observations rapides que nous venons de présenter ont été, depuis bien des années déjà, celles de toutes les personnes qui se sont intéressées à l'esthétique de l'art industriel. Souvent, la céramique en a été l'objet, spécialement en ce qui concerne les ouvrages si renommés de notre manufacture nationale de Sèvres. La campagne ouverte, par des critiques éclairés, contre les erreurs traditionnelles de la direction artistique de cette grande institution semble avoir trouvé sa conclusion dans l'aveu officiel, relativement récent, d'une impuissance certaine à mieux faire sans des secours extérieurs. En conséquence, une commission a été nommée, ainsi qu'il a été fait pour la manufacture des Gobelins, afin d'obtenir, grâce à sa surveillance, une amélioration dans les formes reconnues mauvaises, et la décoration, évidemment mal entendue, d'œuvres admirables par la matière dont elles sont formées. Un concours annuel a été institué, avec l'espérance que la composition d'ensemble et de détails des services de table et des vases d'ornement serait décidément digne, à l'avenir, d'un établissement célèbre, qui a pour mission de diriger le goût en matière de céra-

mique et de fournir des types d'exécution supérieure à l'industrie privée. Mais quelle influence sérieuse peuvent avoir ces créations gouvernementales sur les traditions routinières de manufactures d'État, organisées de telle manière que rien absolument n'oblige les fonctionnaires et les artistes qu'elles entretiennent à entrer avec résolution dans la voie du progrès? Les habitudes prises sont à peu près invincibles, si regrettables, si fâcheuses qu'elles soient, et l'étude de précédents meilleurs n'y peut avoir qu'un intérêt de curiosité historique et de théorie pure; la crainte d'un recul, assurément illusoire, condamne nos céramistes officiels à l'immobilité, puisque l'originalité leur manque. Un retour intelligent vers les choses du passé paraît être, cependant, le seul moyen d'aboutir à des résultats nouveaux, de bonnes et saines doctrines, si anciennes qu'elles soient, devant servir de base et de point de départ à une marche en avant qui serait débarrassée des hérésies esthétiques particulières à notre siècle.

Toutefois, l'idée du concours est excellente, et sa mise en pratique est, sans contredit, pleine de franchise. Pourquoi ses résultats ont-ils été, jusqu'ici, sans importance sérieuse? Il est facile d'en comprendre la raison. Il n'aurait pas fallu oublier, dans les programmes, de se préoccuper avant tout de la mission essentielle de la matière employée. Le caractère vrai des œuvres de porcelaine ne devait pas être dénaturé avec une persistance aveugle. On a imposé à cette pâte fine et délicate, fragile et charmante, un rôle qui ne lui convient à aucun titre. Au lieu de s'en tenir à des objets de petite dimension, ayant une fonction utile, rationnelle, on s'acharne à exécuter des tours de force et d'adresse, bien souvent plus apparents que réels, aux difficultés de fabrication et de cuisson, à des décorations peintes et sculptées trop ambitieuses et à des montures en métal d'une importance excessive, qui, parfois, masquent les raccords défectueux des morceaux de porcelaine ou même les indiquent, lorsqu'ils n'existent pas, comme dans le vase Brongniart, bleu lapis, dont la torsade en bronze semble cacher une jointure absente. Que la terre à faïence soit mise au service de grands ouvrages, cela se peut concevoir dans bien des cas, cette terre étant grossière en somme et ne prenant d'intérêt que par

l'ornementation qui lui est adaptée. Mais le kaolin est une matière fort différente, précieuse en une certaine mesure, grâce aux manipulations savantes qu'on lui fait subir, et la vitrification au grand feu des peintures dont elle est décorée ajoute à sa valeur; sa destinée est donc tout autre. Comme le cristal, la porcelaine a pour privilège naturel d'être réservée à l'exécution d'objets aussi remarquables par la perfection de la pâte dont ils sont formés que par la beauté des décorations qui les enrichissent. Or la manufacture de Sèvres, condamnée, à l'égal de celle des Gobelins, aux ouvrages extraordinaires, n'admet, pour la représenter avec honneur, que des vases gigantesques exclusivement destinés à des palais et à des musées, ainsi que des surtouts de tables aux dimensions héroïques. L'erreur nous semble considérable de demander à des artistes, dans les concours annuels, de faire des pièces qui, par leur grandeur démesurée ou la nature de leur composition, devraient être exécutées en bronze ou en marbre. M. Léon de Laborde l'a dit excellemment dans son magnifique travail sur l'Exposition universelle de Londres en 1851 : « La dimension des vases, vasques et coupes semble constituer à Sèvres le plus grand triomphe de la fabrication, et cette dimension s'obtient en faisant des vases de cinq morceaux, qui, vu le retrait et le gauchissement produits par la chaleur, exigent des anneaux de métal pour que les pièces se raccordent tant bien que mal. A ces anneaux on relie les anses, les cols et les bases faits également de métal; des anses boulonnées dans la porcelaine! Cela fait mal, cela crie, cela jure : aussi, au lieu d'un ustensile léger qui suppose un emploi possible, au lieu d'une pièce solide et résistante, vous avez un échafaudage en morceaux de matières fragiles, monté sur une armature écrasante de fer et de cuivre, qui perce ses tiges et ses boulons de part en part et ferait fuir de tous côtés le liquide qu'on voudrait garder. Où est l'utilité, l'à-propos de pareils progrès? A côté de cette pénible fabrication, quel oubli des principes qui doivent présider à la forme! Absence de proportions, aucune suite dans les parties d'un même tout, un amalgame de différentes données, bonnes en elles-mêmes, mais contrariées par un rapprochement forcé, des ornements transportés sans motifs et qui sentent le placage... »

Il serait injuste, toutefois, de ne pas reconnaître les améliorations introduites dans la composition et l'exécution des grandes pièces de Sèvres qui ont été placées sous les yeux du public à l'Exposition universelle de 1878. Les extravagances signalées, de 1851 à 1867, par tant de critiques autorisés ont à peu près toutes disparu; mais il reste des fautes graves dont notre manufacture nationale ne paraît pas disposée à se corriger. Ainsi les ouvrages d'une dimension excessive sont nombreux et, d'ailleurs, habituels, comme par le passé. Le vase de Neptune, à fond vert-bleu, ayant $3^{m},15$ de la base au sommet, sur $1^{m},17$ de diamètre, et une quantité considérable d'autres vases ayant près de 2 mètres de hauteur totale en fournissent la preuve. Et puis, si les formes sont généralement meilleures depuis que le moyen du concours est mis en vigueur, la décoration sculptée a pris un développement qu'il est impossible d'approuver. Les groupes d'enfants et les figures ailées, en ronde bosse, des vases composés par M. Chéret pour le foyer de l'Opéra, les forts reliefs dont la plupart des grands vases indiquent l'abus, sont, avec les appliques et les montures en bronze, doré ou non, autant d'éléments hétérogènes qui surchargent ces pièces, transforment leur caractère et semblent faites pour montrer les ressources exceptionnelles que Sèvres possède, l'importance de ses procédés de fabrication, mais aussi l'hésitation de ses règles esthétiques et l'absence de tout style. Le désir d'obtenir du nouveau et d'écraser les établissements rivaux apparaît dans ces singuliers ouvrages, qui manquent d'équilibre et de sincérité. Des dimensions plus réduites et une plus grande simplicité de conception générale dans les pièces importantes permettraient de ne pas perdre de vue les principes essentiels qui doivent être appliqués aux ouvrages en porcelaine.

Comme toujours, à Sèvres, ce sont les imitations orientales et celles du XVIIIe siècle qui réussissent le mieux; mais le triomphe de notre manufacture nationale est dans ses pièces de service. Rien n'est comparable aux tasses à la Reine et aux cabarets de genre Watteau; certaines coupes à torsades, les petits vases Clodion et Duplessis et bien d'autres merveilles minuscules, d'ailleurs fort connues et dont le succès est toujours vif, faisaient oublier beau-

coup d'efforts et de progrès insuffisants, qui, à l'Exposition de 1878, avaient des œuvres trop ambitieuses pour objet.

Ce qui est le moins bien compris à la manufacture de Sèvres, et ce qui constitue l'erreur traditionnelle la plus indéracinable, est, croyons-nous, le procédé esthétique en usage dans la décoration peinte. Si, pour de menus objets de fantaisie, destinés à des étagères ou à des vitrines, le fini absolu de l'exécution peut être toléré; si la recherche dans l'ordre de l'art imitatif y conserve, sans de trop graves inconvénients et même, parfois, avec quelques avantages, un droit qui prend le caractère d'une sorte de marque de fabrique, il ne saurait en être ainsi des œuvres de dimensions moyenne et grande, dont le système décoratif exige une application rigoureuse des lois auxquelles nous avons si souvent fait allusion au cours de cette étude. Sèvres, il est vrai, a fort heureusement abandonné les cartels formant tableaux, qui, autrefois, étaient disposés sur la panse de ses vases ou dans le fond et sur le pied de ses coupes. Le progrès est évident; mais on doit regretter le maintien du procédé d'exécution, qui se base sur la reproduction des aspects réels de la nature, au lieu de se fonder sur une interprétation conventionnelle et, par conséquent, vraiment décorative, sous le double rapport des formes et de la couleur. On n'a pu encore obtenir une réaction sérieuse contre cette manie de l'imitation pure se traduisant par des scènes variées, des paysages et des guirlandes de fleurs, exécutés à la manière des miniatures et disposés sur les flancs arrondis des vases de diverses dimensions. Ces prodiges de peinture constituent la faute la plus grave qui se puisse commettre; l'œil ne peut les apprécier sur des surfaces courbes et est choqué de n'en pouvoir suivre le complet développement avec un intérêt égal pour toutes les parties. Un tableau exige une surface plane et n'admet pas qu'on lui fasse épouser le galbe sinueux d'un vase, les figures et les éléments d'un paysage réel prenant, en ce cas, des allures élastiques qui les rendent grotesques et blessent le sens. Il en est de même de tout motif d'ornementation et de toute figure de fantaisie, dite *décorative,* auxquels un modelé exagéré attribue un caractère qui les rapproche des réalités de la nature, en les éloignant de la fa-

mille conventionnelle. Enfin, sur une œuvre de porcelaine émaillée aux contours onduleux, la lumière, s'accrochant avec énergie aux points les plus saillants, neutralise le reste. Ce travail lent et extrêmement coûteux des peintres de Sèvres ne permet ni verve, ni originalité; les modèles ainsi copiés, dus à des maîtres anciens ou modernes, sont reproduits en vertu d'une méthode commune qui leur donne une physionomie uniforme; l'exécution lisse, proprette, brillante et comme cirée à outrance, que l'abus des tons roses et violacés rend si fade, est peut-être favorable à un *fini* très précieux, mais nous semble particulièrement fâcheuse dans l'art d'imitation qu'aucun souci de l'ordre décoratif ne vient limiter et réglementer.

L'influence négative de Sèvres sur l'industrie privée est manifeste. Au lieu de contribuer à la direction du goût public et de justifier le rôle qui lui est officiellement attribué de produire des ouvrages dignes de servir de modèles, notre grande manufacture se trouve isolée au milieu du mouvement général, et il semble que sa mission extérieure soit remplie par le fait de la fabrication de ses porcelaines variées, sans rivales en Europe, et que personne, d'ailleurs, ne songe à imiter. Ce n'est pas assez pour consolider sa gloire. Une école de décoration très supérieure à tout ce qui existe en ce genre devrait être organisée à Sèvres et fournir des artistes aux établissements particuliers. Un enseignement intelligent pourrait, avec avantage, y occuper le même rang qu'une production dont le but serait de lui servir de consécration. Le concours annuel n'y suffit pas.

Quelle que soit l'utilité, assurément fort contestable, de l'influence de la manufacture nationale de Sèvres sur les destinées de la céramique française, elle est nulle jusqu'ici. On le sent bien lorsqu'on voit les fantaisies singulières, nées d'une corruption évidente du goût contemporain, qui emplissent les magasins de Paris et s'étalent sur les meubles de nos habitations. Cette altération de nos idées esthétiques est trop bien servie par les ressources multiples de la chimie spéciale, en si grand progrès aujourd'hui. Rien ne saurait entraver actuellement les mauvaises tendances qui apparaissent de plus en plus caractérisées. Le besoin de trouver du nouveau a pour résultat une recherche persévérante de formes

bizarres et souvent absurdes, de colorations vulgaires et sans intérêt. La peinture à la barbotine est une des conséquences de cette chasse aux procédés d'application facile. La barbotine, dont le succès énorme ne sera pas durable, nous l'espérons, est une plaie vive pour la céramique de notre temps; avec elle on en est arrivé à couvrir entièrement de couleurs trop éclatantes des vases entourés de lourdes guirlandes de roses en relief qui semblent moulées sur la nature la plus exubérante; par son moyen, on peint, sur les surfaces de la faïence des paysages, des scènes de genre et de gros bouquets de fleurs que l'on croirait exécutés avec un épais mortier. L'émail qui protège ces peintures les vernit de façon excessive et ajoute une laideur de plus à des excentricités intolérables. Il y a là une débauche de la couleur et de l'effet pittoresque, qui porte une atteinte profonde aux principes décoratifs les plus essentiels et indique même leur complet oubli, sinon le mépris dans lequel on les tient.

Ces principes sont observés avec une rare intelligence par les merveilleux artistes de la Chine et du Japon, et leurs œuvres réunissent toutes les conditions que nous avons eu l'occasion d'énoncer. Ici, les figures ont le rôle d'une ornementation de genre particulier; cependant leur signification fort précise est respectée, et l'intérêt dramatique, qu'elles possèdent à un si haut degré, leur est scrupuleusement laissé. Les fleurs sont reproduites avec une exactitude suffisante pour qu'il soit possible de les reconnaître, mais elles perdent l'aspect réel au profit de l'interprétation essentiellement décorative, dont le charme est si saisissant et n'a pas besoin d'être rappelé. L'imprévu et l'originalité des compositions, la science du dessin et la richesse harmonieuse des tons, la netteté des silhouettes et la franchise des colorations, où l'on ne rencontre ni une note fausse, ni une erreur, le pittoresque des effets et la simplicité des moyens sont trop connus pour qu'il soit utile d'en parler. Nos fabricants sont si bien convaincus de ces vérités, devenues banales depuis l'Exposition universelle de 1867, et la faveur publique les a si nettement confirmées, que la plupart d'entre eux s'inspirent de cet art étrange et que l'on nous a montré, en 1878, d'assez médiocres pastiches comme des témoi-

gnages de progrès. Et cependant l'imitation est plate et généralement peu habile; elle était de nature à faire sourire les ouvriers asiatiques qui ont examiné l'exposition de la céramique française au Champ de Mars. Effectivement, il ne suffit pas de calquer des motifs et de copier servilement des tons, de reproduire des costumes, des attitudes, des ornements; il faut en comprendre le sens décoratif, l'économie et la raison. Au lieu de piller les albums qui nous sont venus en si grande quantité de l'empire du *Soleil levant,* il eût été préférable d'appliquer à l'art occidental, à nos idées et à nos coutumes les principes les plus essentiels de la décoration empruntés par les Japonais aux Chinois et développés par les sujets du Mikado avec une science et un talent qui ont placé les élèves bien au-dessus de leurs maîtres. Reconnaissons-le, d'ailleurs, Chinois et Japonais commencent, eux aussi, à entrer dans la voie de la décadence. L'amour du lucre leur a donné le désir d'exploiter la faveur extraordinaire qui s'attache aux moindres ouvrages qu'ils fabriquent. Afin de profiter de cet engouement, dont ils abusent, ils approvisionnent largement les marchés européens et sacrifient avec ardeur au dieu moderne du bon marché sans limites. Les qualités supérieures de leur art tendent à diminuer, et elles iront en s'amoindrissant, cela est à craindre, jusqu'au jour où le dégoût public fermera aux artistes de l'extrême Orient les portes de nos magasins et de nos maisons. Alors, peut-être, une réaction salutaire s'opérera-t-elle, qui aura pour conséquence de rendre à la céramique et aux bronzes de la Chine et du Japon les caractères anciens qui ont provoqué, depuis une quinzaine d'années, une explosion d'enthousiasme bien faite pour donner la preuve irréfutable de la supériorité des règles esthétiques en usage chez les peuples orientaux. Déjà les fleurs énormes, exécutées en relief, viennent, dans la céramique japonaise, se poser sur les bords et autour des vases, qui n'admettaient autrefois que des décorations assez discrètes et peintes en aplat. La laideur des formes et la négligence de l'exécution s'accentuent dans les ouvrages à bas prix, tous si charmants, il y a peu d'années encore. L'Exposition de 1878 nous a montré cette dégénérescence, qui s'est manifestée particulièrement par des porcelaines à décor rouge et or, dont la phy-

sionomie rappelait les œuvres banales du commerce parisien. Nous devons remarquer, néanmoins, que certaines fabriques maintiennent avec soin les traditions anciennes. L'abondance des conceptions originales, l'esprit du dessin, la beauté des colorations, apparaissaient dans plusieurs vitrines avec un admirable éclat; mais le prix fort élevé de ces manifestations exceptionnelles d'une fécondité inventive sans rivale et d'un art qui, en son genre, est véritablement parfait, constitue un obstacle à leur vulgarisation et, par conséquent, à leur influence sur nos goûts et nos idées esthétiques. C'est à peine si le souvenir de pareilles magnificences est resté chez quelques amateurs; l'ensemble du public les a déjà oubliées et connaît surtout de la céramique chinoise et japonaise les objets innombrables et médiocres dont il fait provision, avec excès, dans les *magasins de nouveautés.*

CONCLUSION.

Nous arrêtons ici la tâche que nous avons entreprise avec l'espérance de combler utilement d'importantes lacunes présentées dans la publication des rapports sur l'Exposition universelle et internationale de 1878 qui traitent de l'art décoratif. Il reste bien des choses à dire, des questions aussi considérables, aussi complexes appelant de grands développements; mais le désir de ne pas épuiser la bonne volonté du lecteur nous oblige à limiter les dimensions d'une étude qui, ne pouvant avoir pour but l'examen détaillé des œuvres exposées, n'offre pas l'intérêt d'un compte rendu critique. Plus nous avancions dans ce travail, et plus nous étions entraîné à revenir, avec une insistance qui a pu fatiguer l'attention, sur des considérations du même genre. C'est que, effectivement, le thème varie surtout en apparence, malgré la diversité des matières et des applications; au fond, il est unique, il se réduit à un certain nombre de propositions communes à toutes les manifestations de l'art industriel, quels que soient leur nature et leur objet. Dès que l'art n'a pas pour mission exclusive la pure reproduction d'un fait, d'une figure ou de la nature montrée sous ses différents aspects, le seul rôle que l'on peut lui assigner, et ce n'est pas le moindre, est de nous plaire par l'embellissement de ce qui nous entoure. Comme l'architecture même d'un édifice public ou d'une habitation privée, les moyens dont nous nous servons pour décorer les constructions et pour rendre agréables aux yeux les objets mobiliers qui sont à notre usage revêtent une forme ou admettent une ornementation variables, selon le degré de civilisation et le développement du sens esthétique auxquels nous sommes parvenus, selon les idées qui nous sont propres et les besoins que nous nous sommes créés. Mais les principes essentiels de l'expression décorative sont à peu près les mêmes dans toutes les circonstances. Ces lois, dont l'application est indispensable, consistent, nous l'avons dit en commençant, à se soumettre

aux conditions rationnelles de mise en œuvre qu'indique très clairement la matière employée, à ne pas perdre de vue les convenances spéciales de la destination et à tenir compte des nécessités harmoniques des ensembles. Dans les divers chapitres consacrés à ce rapport, nous avons cru devoir présenter des observations analogues entre elles, et qui varient seulement en raison de l'objet spécial qu'elles visent, pour rentrer assez vite dans l'unité fondamentale, commune à tout ce qui relève de l'ordre décoratif. Nous avons suffisamment développé cette loi supérieure et les conséquences particulières qui en découlent pour n'avoir pas à y revenir.

Nous avons montré également que les nations artistes de l'époque actuelle sont dénuées, sous le rapport esthétique, de l'originalité de conception qui, dans les siècles passés, les caractérisait énergiquement, mais à des degrés variables. Il ne serait pas impossible d'indiquer les causes de ce fait étrange; qu'il nous suffise de le constater, l'évidence étant certaine, afin d'éviter de transformer cette étude générale sur l'art ornemental à l'Exposition dernière en un travail, que l'on n'attend pas de nous, sur les conditions économiques de notre temps. Toutefois, il nous reste à examiner les moyens qui peuvent être tentés pour élever le goût public, développer chez le consommateur et, par conséquent, chez le fabricant, le sens du beau, et rendre aux arts industriels une originalité de bon aloi, basée sur la logique des choses, qui leur manque presque complètement.

Il faudrait faire comprendre à tous que la perfection absolue de la main-d'œuvre est l'accessoire et non le principal dans la production d'un ouvrage décoratif ayant une destination précise, et que la composition rationnelle de cette œuvre doit primer le reste. Ainsi, l'horloge monumentale en bronze, ornée d'émaux, qui a eu tant de succès au Champ de Mars, constituait, de l'avis unanime des critiques les plus autorisés, une erreur fort grave à ce point de vue. La destination, en ce cas, n'était qu'un prétexte pour exécuter un grand édifice en métal, très bien composé et dessiné dans le style Henri II, admirablement monté et ciselé à merveille. Il était impossible de pousser plus loin la perfection matérielle de

l'ouvrage. Malheureusement, on ne trouvait pas sans quelque difficulté le cadran, trop petit et perdu dans l'édifice énorme et compliqué qui lui servait de cadre, ainsi que le pendule, dissimulé dans une ouverture peu apparente. Deux ou trois cent mille francs de recherches et de travail ont été employés à confectionner une horloge dont il ne viendrait à la pensée de personne de se servir. Il eût suffi de remplacer les figures symboliques de Diane et d'Apollon par de saints personnages pour obtenir une châsse ou un tabernacle. Les anciens horlogers avaient bien plus de logique lorsqu'ils composaient les monuments astronomiques des cathédrales de Strasbourg, de Lyon et de Beauvais; toutes les parties de ces œuvres célèbres concouraient à leur destination, et l'ensemble constituait bien un monument conçu, de la base au sommet, pour indiquer l'heure, le jour, le mois, l'année, la révolution des astres, et se complétait par des sonneries variées qui étaient à la fois très utiles et fort réjouissantes. En tant qu'horloge, le moindre *jaquemart* du XVIe siècle eût mieux rempli son rôle que l'édifice superbe de notre illustre bronzier. Cet exemple est caractéristique.

Il faudrait aussi démontrer avec persévérance qu'une matière désignée par sa nature à un emploi déterminé ne peut être remplacée impunément par une autre, d'espèce différente, pour la confection d'une œuvre décorative, appliquée à la construction, ou d'un objet d'usage; que le travail de main-d'œuvre doit être réglé suivant qu'il s'agit de la pierre, du bois et du métal; que les diverses sortes de métaux ne sauraient, en outre, prendre la même allure, et qu'une grille en fer manque à son rôle lorsqu'elle affecte les apparences d'un ouvrage d'orfèvrerie. Enfin, il serait nécessaire de répéter, sans se lasser, que l'abus des procédés mécaniques est une cause de décadence irrémédiable dans l'exécution des œuvres de l'art utilitaire. L'enseignement organisé de ces principes fondamentaux devrait produire des résultats précieux, et il en pourrait sortir l'originalité qui manque à notre époque. La fabrication banale, ayant pour unique mobile des préoccupations commerciales, d'ailleurs sans justesse, ferait place, — si l'on voulait se laisser guider par un sentiment sincère de l'esthétique industrielle et si l'on consentait à renoncer aux mensonges qui déshonorent les

œuvres décoratives de toute nature, — à des conceptions ingénieuses, intéressantes, telles que tous les temps, jusque vers la fin du siècle dernier, nous en ont léguées, et que nous imitons, faute de pouvoir en créer de nouvelles, à notre tour.

L'absence de toute empreinte sérieuse de la civilisation actuelle sur l'art des peuples du XIXe siècle et la nécessité impérieuse de se reporter aux ouvrages similaires d'autrefois marquent une décadence incontestable, contre laquelle il est nécessaire de réagir avec vigueur. On doit d'autant plus s'en préoccuper que des intérêts commerciaux très considérables sont en jeu. Depuis quelques années, la France a pu s'assurer de l'importance de la question; elle commence à s'en émouvoir, car elle craint de perdre l'antique suprématie qui lui a toujours été reconnue à l'étranger. Depuis le Moyen Âge, toutes les nations occidentales venaient puiser largement dans le trésor que le génie créateur et l'habileté incomparable de nos pères accumulaient. Mais une semblable domination ne s'exerce pas pendant des siècles sans qu'un jour vienne où des efforts vigoureux sont tentés pour s'y soustraire. Après avoir appelé nos artistes et nos ouvriers à transporter chez eux les diverses industries qui révélaient des aptitudes sans rivales, après avoir fondé, avec l'assistance de nos nationaux, des fabriques largement privilégiées et subventionnées, voici que les peuples de tout l'Occident s'avisent de s'infuser à eux-mêmes un sang nouveau, grâce à des études et à des sacrifices qu'une énergique volonté permet d'étendre très loin et de régler avec sagesse. Ceux de ces peuples qui semblaient le moins préparés à ce grand mouvement idéaliste ont précisément obtenu déjà les résultats les plus considérables, en essayant d'assimiler à leurs idées, à leurs mœurs, à leurs besoins les procédés esthétiques et les moyens de fabrication de l'art ancien. Les Anglais, les Allemands et les Américains, mais surtout les premiers, deviennent des maîtres en matière de goût et luttent aujourd'hui, sans trop de désavantage, avec nous, dont ils étaient jadis les tributaires. S'ils persistent, mais dans une bien moindre mesure, à nous prendre les produits de notre art appliqué, c'est beaucoup plus pour se procurer des documents utilisables qu'avec la pensée de s'approvisionner et de consommer. Encore un peu, et il est

possible que cette exportation réduite disparaisse complètement. L'Exposition universelle de 1878 nous a fourni la preuve décisive que nous n'avions plus seulement devant nous, comme en 1855 et en 1867, des concurrents timides, essayant leurs forces et combattant sans grand espoir de vaincre, mais des rivaux dangereux, comptant, sans trop de témérité, sur le succès, et profitant, pour l'obtenir, de nos habitudes de production routinière. A quelle cause attribuer la marche rapide des nations étrangères dans la voie qui les mène à la conquête de ce goût qui semblait nous appartenir sans partage? Il faut la rechercher dans les concours internationaux, organisés périodiquement, et à de très courts intervalles, à Londres, à Paris et à Vienne.

Les Expositions ont été, sans contredit, une source précieuse d'information sur le génie des peuples au XIXe siècle, en même temps qu'une école instructive et féconde. Les comparaisons qu'elles ont provoquées devaient avoir pour conséquence naturelle une excitation très vive à un perfectionnement incessant de toutes choses. Mais, tandis que nos émules étudiaient et faisaient les plus vigoureux efforts afin de se rapprocher de nous, de nous dépasser même, l'insouciance et l'amour-propre, qui constituent le fond de notre tempérament trop confiant, diminuaient la puissance de nos moyens d'action et ont fini par compromettre l'avenir de nos industries d'art. En figurant avec honneur dans ces grandes exhibitions, les producteurs français ont surtout donné la preuve de ce qu'ils pourraient faire, bien plus que la démonstration de ce qu'ils font. Ce rapprochement si souvent répété des nations tend, d'ailleurs, à effacer les caractères particuliers des œuvres similaires appartenant à des contrées différentes par le climat, les idées, les mœurs et les besoins. Il est à craindre, les expositions et la facilité des moyens de communication aidant, qu'un jour ne vienne où les derniers vestiges d'originalité disparaîtront, où l'art, dans ses applications multiples, sera uniforme dans le monde entier. Peut-être nous est-il permis de ne point envisager une semblable éventualité sans un profond regret et même sans quelque terreur, car, si elle se réalise, l'unification complète des idées esthétiques et des procédés d'exécution entraînera la mort de l'art. Nous n'en sommes pas

encore là, heureusement, et nous pouvons espérer d'autres résultats, plus prochains, des expositions universelles et internationales.

Mais un résultat dès maintenant acquis est celui des progrès accomplis par des peuples jadis rebelles au goût et à l'intelligence des applications décoratives de l'art. Cette marche en avant, de de plus en plus rapide en Angleterre, s'effectue presque partout avec une ferme résolution; elle prouve une singulière énergie, sinon une égale puissance d'action dans toutes les contrées qui prennent part à ce mouvement. Il y a là un fait remarquable qui constitue la conséquence importante, immédiate des grandes solennités de l'art et de l'industrie. Outre cet aspect général d'une situation nouvelle, l'intérêt particulier de la France nous montre un côté de la question bien propre à nous préoccuper très vivement. Il convient donc d'insister aussi bien sur ce qui concerne sa prospérité commerciale que sur sa gloire artistique, menacées l'une et l'autre.

Dans un excellent article sur la *Situation actuelle des industries d'art en France*[1], un écrivain très autorisé, M. Marius Vachon, présente le relevé de nos exportations de métaux précieux, bronzes d'art, orfèvrerie d'or, de vermeil, d'argent et de bijouterie ornée ou non de pierres et de perles, en 1869 et 1879. Pour cette dernière année, une différence en moins de 6,115,643 francs est constatée, d'après les tableaux généraux des douanes. Ainsi, le total de 102,220,751 francs, qui est celui de 1869, se serait abaissé, dix ans plus tard, à 96,105,108 francs. M. Vachon ajoute : « On nous répliquera sans doute que cette diminution provient en partie de la restriction de nos transactions commerciales avec la Turquie et l'Égypte, par suite des événements d'Orient et de la misère qui en est résultée. L'objection n'est point très plausible; nous trouvons, en effet, sur le chapitre de l'orfèvrerie d'argent, une diminution de 27,000 kilogrammes pour les autres pays. En 1878, nous exportions en Angleterre 183,500 kilogrammes de bronze d'art et d'ornement; ce chapitre, pour 1880, est tombé à 80,700 kilogrammes. Si, d'autre part, nous établissons une comparaison entre

[1] Voir la *Gazette des beaux-arts*, livraison de février 1882, p. 157 à 159.

1878 et 1880, nous trouvons des différences, au passif de cette dernière année, sur presque tous les chapitres d'exportations : près de 1 million sur l'orfèvrerie d'argent; 400,000 francs sur la bijouterie d'argent; sur les dentelles, plus de 2 millions; sur les bronzes d'art, plus de 2 millions également. La bijouterie en métaux autres que l'or et l'argent, la bijouterie de plaqué, seules, présentent une augmentation de près de 7 millions. En résumé, le tableau de nos exportations actuelles accuse une situation grave, au point de vue commercial.

« Quant aux importations, la proportion en faveur de l'étranger suit, à peu de chapitres près, la même progression que pour les exportations. L'étranger, qui apportait chez nous, en 1869, pour 353,423 francs de faïence et de porcelaine fine, en apporte, en 1879, pour 1,548,099 francs, et, en 1878, pour 1,683,608 fr. La bijouterie en plaqué accuse une augmentation de 70,000 fr.; la bijouterie en argent, de 100,000 francs, entre 1878 et 1880; la bijouterie d'or, de 600,000 francs, pour la même période. Si nous nous reportons à 1867, nous trouvons des différences bien autrement sensibles : ainsi le chapitre de la bijouterie d'or autre que celle ornée de pierres fines, qui figurait en 1867 aux douanes pour le chiffre de 2,128,125 francs, atteint, en 1880, plus de 4 millions.

« Il est évident qu'aujourd'hui l'étranger vient nous faire concurrence jusque chez nous, dans nos grands centres commerciaux et artistiques. Ne voyons-nous point, par exemple, pour les rubans, les étoffes et la passementerie de soie, qui constituaient autrefois une industrie si florissante à Paris, à Lyon, à Saint-Étienne, l'Amérique, l'Angleterre et la Suisse établir des comptoirs de commission et de vente en face de ceux de nos fabricants, et les écraser par le bon marché et les qualités commerciales de leurs produits? Nous maintenons toujours, incontestablement, notre supériorité au point de vue de l'art, du bon goût, de la fantaisie pittoresque et charmante; mais l'étranger fait également dans cette voie des progrès considérables, et sa production artistique, d'une exposition internationale à une autre, présente, à cet égard, une amélioration indiscutable. »

Les chiffres fournis par le collaborateur de la *Gazette des beaux-arts* ont beaucoup d'éloquence; ils confirment ce que nous avons avancé au sujet du péril dont nos industries d'art sont menacées. Non seulement notre commerce d'exportation, autrefois si considérable, est maintenant en diminution constante, mais encore, et cela est humiliant, l'importation s'accroît de jour en jour; les œuvres de goût originaires des pays étrangers rivalisent avec les nôtres et les supplantent en bien des cas. Le patriotisme de l'écrivain de talent que nous venons de citer offre, néanmoins, un certain caractère d'optimisme, qu'il est difficile d'admettre sans réserves et que l'extrait du tableau des douanes publié par M. Vachon ne paraît pas justifier. Effectivement, la supériorité incontestable dont parle M. Vachon et qui, à son avis, caractérise toujours les ouvrages français, a subi, croyons-nous, une atteinte sérieuse à l'Exposition de 1878. En semblable cas, s'il en coûte de dire la vérité, l'avantage de ne la point celer est assez grand pour qu'une hésitation soit permise. Or, pourquoi craindre d'en convenir? la cristallerie anglaise ne le cédait en rien à la cristallerie française dans les qualités de l'ordre esthétique, comme elle lui était supérieure, en toute certitude, par la beauté de la matière, malgré les progrès récents et très évidents de la fabrication de notre pays; la verrerie charmante et précieuse de Venise, ressuscitée par M. Salviati et la Compagnie générale, dont le directeur est M. Castellani, n'a pas de similaire en France, et l'art de la mosaïque est toujours pratiqué exclusivement par les Italiens, même en France; la verrerie de Bohême et de Vienne, si brillamment représentée par M. Ludwig Lobmeyr, offre un intérêt artistique tout à fait exceptionnel; le plus grand succès obtenu dans la classe des tapisseries appartient, de l'aveu de tous les hommes compétents, aux tentures exécutées par la fabrique de M. Braquenié, à Malines, pour l'hôtel de ville de Bruxelles; les seuls beaux tapis de pied sont tous de fabrication orientale; les meubles merveilleux de MM. Jackson et Graham, de Londres, défient toute concurrence sous le rapport de l'exécution matérielle, et valent, comme conception, les produits français les plus remarquables, car l'invention est égale en mérite des deux côtés, c'est-à-dire assez nulle; l'or-

fèvrerie anglaise et surtout américaine a provoqué une explosion d'enthousiasme, et nous n'entrevoyons pas d'œuvres réellement supérieures chez nous, en ce genre; il en est de même de la céramique, en général; la peinture sur verre anglaise n'a rien à envier à la nôtre, au moins dans l'ordre laïque, car les vitraux civils et domestiques de nos concurrents d'outre-Manche prouvent une intelligence de la composition, un esprit ingénieux, une habileté de main, un sentiment exquis de la coloration, une entente de l'effet qui n'ont pas d'équivalents dans les ouvrages de nos peintres verriers. Sans multiplier inutilement les exemples, on peut dire que la plupart des industries d'art égalent déjà, dans certaines contrées, et ne tarderont peut-être pas à égaler, dans quelques autres, celles de la France. Il est bien dur de l'avouer, mais il est sage de s'y décider, afin de rechercher avec courage les moyens de reconquérir ou, si le mot semble excessif, de conserver notre antique suprématie. Ce n'est pas en nous endormant sur des lauriers quelque peu flétris par le temps, et que notre chauvinisme nous montre toujours verts, que l'avenir de l'art français sera indéfiniment assuré. Ouvrons les yeux sur la situation assez nouvelle que l'Exposition de 1878 nous a faite; négligeons la gloire sans rivale, mais assez modeste, de nos tapissiers, qui chiffonnent si agréablement des étoffes et composent de si aimables boudoirs; ne vantons pas plus qu'il ne convient l'art incomparable de nos modistes et de nos couturières, enfin, ne nous laissons pas vaincre sur un terrain que le goût naturel et les aptitudes spéciales de notre race nous a rendu familier depuis tant de siècles.

Le mouvement considérable qui s'opère à l'étranger, pour nous enlever notre ancienne prépondérance en matière de goût, s'est traduit sous la forme sensible d'importantes fondations dont le but est de faire l'éducation esthétique du producteur et du consommateur. Les écoles de dessin, qui se multiplient partout, les musées d'art appliqué à l'industrie, les bibliothèques spéciales, ainsi que l'enseignement oral et graphique qui leur est annexé, ont permis de satisfaire, en peu d'années, à des besoins exprimés avec énergie par les artistes et les fabricants, défendus éloquemment par la presse et fort bien compris par les gouvernements.

A Londres, la célèbre institution du *South-Kensington Museum*, dépendant du *Department of science and art*, qui lui-même appartient au *Privy Council of education*, est le type complet et à peu près parfait des établissements du même genre qui se sont fondés dans la plupart des villes de l'Allemagne. Les résultats de cette belle création obtenus en Angleterre ont été prodigieux, et l'Exposition universelle de 1878 en a montré toute l'importance. A lui seul, le musée de Kensington constitue, abstraction faite du collège qui en est l'accessoire, un enseignement précieux par la grandeur et la puissance de sa conception. Monuments originaux de tous les temps et de tous les peuples, moulages [1] et reproductions de toute nature sont réunis là en telle quantité, que l'homme désireux de s'instruire y trouve tous les documents qui lui sont nécessaires, sans sortir des immenses bâtiments qui les renferment. Des portails de cathédrales sont dressés dans les cours vitrées, au milieu des œuvres de sculpture les plus variées, comme les merveilles innombrables de l'art du monde entier, produites par des civilisations diverses, sont groupées avec méthode dans les salles et les galeries. Avec une rare intelligence de leur mission, les administrateurs de cet établissement modèle ne négligent rien pour exciter l'admiration du visiteur et augmenter incessamment ses éléments d'étude. L'argent ne fait pas défaut, il est vrai, mais le placement est bon et rapporte de gros intérêts au pays par le développement des industries d'art qu'il facilite. D'ailleurs, un grand pays ne trouve-t-il pas toujours de l'argent, dès qu'une raison d'un ordre très élevé s'impose? Les agents diplomatiques du Royaume-Uni à l'étranger ont ordre de signaler les monuments de l'art ancien qui pourraient être acquis utilement dans les contrées où ils résident; en cas d'urgence, ils sont autorisés à ne pas attendre une réponse pour agir au mieux des intérêts du pays

[1] L'intéressante collection des sculptures du Moyen Âge et de la Renaissance formée à l'École des beaux-arts de Paris a eu pour noyau un don du musée de Kensington. Cet établissement avait envoyé à l'Exposition universelle de 1867 des moulages, que, l'Exposition fermée, il offrit au Gouvernement français, et qui ont été déposés dans la grande salle connue sous le nom de *Chapelle Sixtine*. Depuis, notre École des beaux-arts a augmenté ce premier fonds au moyen d'acquisitions assez nombreuses.

qu'ils représentent. Les œuvres les plus remarquables de l'architecture et de la sculpture sont moulées avec soin et envoyées au musée de Kensington. Un autre moyen excellent de faire passer sous les yeux du public anglais un nombre infini d'objets d'art consiste à solliciter les collectionneurs de prêter, pendant un temps déterminé, les richesses dont ils sont propriétaires. Jamais ces demandes ne sont mal accueillies. Ces expositions temporaires viennent s'ajouter constamment, à tour de rôle, à l'énorme fonds du Musée. Enfin, celui-ci distribue libéralement son action sur toute la Grande-Bretagne, par le moyen de prêts d'originaux et de moulages, qui forment une sorte d'enseignement ambulant, pour le plus grand profit des populations avides de s'instruire; c'est un rayonnement qui féconde, sous le rapport de l'avancement de l'art décoratif, les institutions scientifiques et artistiques des provinces, mais sans jamais enlever aux 800 *Mechanics Instituts,* aux 3,000 écoles des beaux-arts et aux nombreuses associations libres fondées dans toutes les villes, une indépendance nécessaire. Il y a là un exemple curieux de la puissance d'une centralisation administrative offrant beaucoup d'avantages et aucun inconvénient sérieux. Cette organisation est admirable et se perfectionne de jour en jour.

L'Autriche a imité l'Angleterre, et sa capitale possède maintenant un riche musée d'art industriel, dont l'influence se fait sentir en Hongrie et en Bohême. Des expositions temporaires sont organisées dans tout l'empire pour imprimer une bienfaisante impulsion aux industries artistiques de contrées qui, il y a peu d'années, paraissaient s'en préoccuper si peu.

Les grands centres de l'Allemagne et de la Russie ont fondé des établissements analogues, mais moins importants; eux aussi ont donné déjà de très sérieux résultats.

Vienne une nouvelle Exposition universelle, et l'on peut être assuré que notre amour-propre national éprouvera des surprises et des inquiétudes plus grandes encore qu'en 1878, si nous ne sommes pas sortis, d'ici là, de notre aveuglement et de notre léthargie. Une pareille agitation, un mouvement aussi caractérisé dans presque toute l'Europe et aux États-Unis d'Amérique, pour provoquer une renaissance des arts et faire pénétrer dans l'esprit

public le goût des belles choses, est pour la France un solennel avertissement, dont elle doit tenir compte sans retard.

Il est donc temps que notre pays agisse vigoureusement, si nous ne voulons pas que son antique couronne lui soit enlevée. Lorsqu'on se souvient de la force extraordinaire de volonté, de la ténacité, de l'énergie des nations dans lesquelles nous avons déjà trouvé des émules, il est impossible de se dissimuler le danger d'une lutte qui sera certainement implacable sur ce terrain, à la fois économique et artistique. Comme l'Angleterre, l'Allemagne s'impose de lourds sacrifices pour fonder et subventionner des musées et des écoles de dessin. Or qu'avons-nous fait, jusqu'ici, pour ne pas rester en arrière? Rien, ou à peu près rien, sauf une grande dépense de paroles, de nombreux articles de journaux et de revues, qui passent inaperçus, et des projets de lois incomplets, insuffisants, se succédant les uns aux autres, et que l'on paraît oublier de discuter. En France, on a l'habitude de se plaindre de l'intervention gouvernementale, lorsqu'elle veut s'introduire dans les entreprises qui, comme celle dont il s'agit ici, semblent étrangères, par leur nature même, à l'administration proprement dite du pays. En théorie pure, on a parfaitement raison; mais, dans la pratique, les arguments ne sauraient manquer pour démontrer que cette intervention, au moins momentanée, est indispensable. Une société a été fondée, il y a longtemps déjà, par un groupe d'artistes, de fabricants et d'amateurs, sous le nom d'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie;* eh bien, elle a végété pendant un grand nombre d'années, et sa situation n'est guère plus brillante aujourd'hui. Les expositions d'art rétrospectif, organisées de loin en loin par cette association, ont présenté, assurément, le plus vif intérêt, mais à cela s'est réduite son action, si l'on néglige une bibliothèque à peu près insignifiante et des conférences sans résultat sérieux, en raison de l'exiguïté des locaux dont la société dispose et d'une publicité insuffisante.

Et cependant les hommes qui s'étaient mis en tête d'établir en France une institution analogue à celle de Londres, la première en date, avaient la foi solide, la volonté persévérante, toute l'intelligence et l'érudition nécessaires; mais il leur a manqué le nerf

de la guerre, l'argent, qui ne permet de réussir que quand on en a beaucoup. Les expositions d'art ancien dues à l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* ont fait quelque bruit et ont donné un certain élan aux études spéciales; par malheur, elles coûtaient fort cher et ne pouvaient, dès lors, ni se multiplier, ni se développer. Dans ces dernières années, une société distincte de la première, mais son alliée, a voulu créer un Musée des arts décoratifs : les conséquences de l'entreprise ont été nulles, toujours faute d'argent. Les appels réitérés que l'une et l'autre associations ont adressés au public, afin d'obtenir des résultats dignes d'un grand pays, ont eu bien peu d'écho. Espérant trouver la force dans l'union, les deux sociétés ont opéré leur fusion; il est sorti de cette combinaison nouvelle un essai malheureux de Salon annuel des arts décoratifs. L'idée est excellente, mais elle nous paraît former la seconde partie du programme à exécuter, au lieu d'en constituer la préface. Avant de récolter, il faut semer. Or des expositions d'œuvres contemporaines seront surtout intéressantes lorsqu'on sera en mesure de cueillir les fruits d'un enseignement qui reste à organiser. C'est ici que l'intervention de l'État devient indispensable, puisque, seul, il peut fournir l'argent dont on ne saurait se passer pour une création qui exige un capital considérable. Nous préférerions que l'intervention officielle fût de courte durée, ou qu'elle se renfermât dans d'étroites limites, car, infailliblement, le but serait manqué s'il devait sortir de l'ingérence définitive du Gouvernement un art officiel ayant ses formules et ses exigences. Certains précédents nous autorisent à penser que le danger d'un art d'État est beaucoup plus grand en France que dans toute autre contrée. La meilleure combinaison qui puisse être adoptée, dans un pays tel que celui-ci, toujours prêt à s'abandonner et où l'initiative privée n'a aucune vigueur, nous semble consister en une très grosse subvention fournie par l'État, et mise à la disposition de la courageuse *Union des arts décoratifs,* puisqu'elle existe; l'emploi en serait fait sous la surveillance du Ministère compétent. Il faudrait encore, pour faciliter le développement et assurer le succès des écoles nouvelles fondées à Limoges et à Roubaix, leur enlever la tutelle administrative qui leur a été

récemment donnée. Au lieu de les englober dans les rouages d'une centralisation susceptible d'arrêter leur élan, il conviendrait de leur rendre le caractère exclusivement régional ou communal, qui, seul, permettra à ces écoles de céramique et de tapisserie de retrouver une splendeur perdue.

Ce qui importe surtout, en ce moment, c'est de créer un vaste musée, méthodiquement classé, semblable ou supérieur, si on le croit possible, à celui de Londres, et formé des merveilles de l'art ancien qui sont disséminées dans les divers dépôts de l'État, le Garde-Meuble et le Musée d'artillerie, qui composent les collections Campana, Sauvageot et de la galerie d'Apollon, — sans aucune raison d'être au milieu des tableaux du Louvre, — le nouveau Musée de sculpture comparée en organisation au Trocadéro, les dessins appartenant au Service des monuments historiques, etc. A ce premier fonds, fort considérable, viendraient s'ajouter les objets les plus importants qui passent dans les ventes publiques pour aller enrichir les collections étrangères. C'est ainsi que se sont formés les musées de Londres, de Vienne, de Berlin et tant d'autres. Une seconde section contiendrait les œuvres très exceptionnellement remarquables de l'art contemporain. La troisième serait représentée par une bibliothèque renfermant tous les ouvrages spéciaux d'art décoratif ayant une valeur reconnue, et par des salles où seraient faites, le soir, des conférences sur les questions variées qui intéressent les fabricants, leurs dessinateurs, leurs ouvriers et le public. Mais pour qu'elle produise les fruits que l'on attend d'elle, cette grande institution doit être établie, en principe, sur un plan très vaste. Si la réalisation totale du projet ne peut être obtenue aussi rapidement que cela serait cependant bien désirable, encore faut-il que l'exécution complète de ce plan, au fur et à mesure des ressources dont on disposerait annuellement, soit rendue possible un jour par le choix du terrain et la conception originelle de l'ensemble des bâtiments à élever. On ne fera une très grande impression sur la foule, qu'il s'agit d'instruire, on n'éveillera ses facultés admiratives, dans cet ordre d'idées spéciales, et les aptitudes de nos futurs ouvriers d'art, on n'aura chance de développer le goût public qu'en imposant à l'attention

générale une entreprise véritablement colossale, sans lacune importante, digne, enfin, du but à atteindre. La question de l'enseignement proprement dit, que l'on peut résoudre par l'annexion au grand Musée d'art industriel d'une école de dessin, est chose fort délicate et que nous n'essayerons pas d'étudier ici. Nous pensons qu'il convient de la réserver. D'ailleurs, cette organisation difficile est moins urgente que celle du Musée destiné à faire l'éducation esthétique des masses.

Néanmoins, nous dirons quelques mots à ce sujet.

On ne saurait oublier que, si l'industrie a une Sorbonne dans le Conservatoire des arts et métiers, l'art appliqué n'en a pas. Nous possédons, à Paris, une institution d'ordre élémentaire, dite *la petite école,* dans le langage familier, et dénommée officiellement, — à tort, selon nous, — *École des arts décoratifs.* Mais cet établissement n'est guère que l'antichambre de notre grande École des beaux-arts. Celle-ci produit, à côté de quelques artistes de talent, un grand nombre de «fruits secs» qui encombrent les salons annuels et qui, négociants, non patentés, en mauvaise peinture et en sculpture médiocre, réussiraient probablement mieux dans les applications variées de l'art. Ces jeunes gens trouveraient, si on les y encourageait, le moyen d'utiliser leurs aptitudes naturelles, qu'une éducation intelligente et une protection éclairée développeraient, en choisissant une carrière parmi toutes celles, très nombreuses, que l'art décoratif et utilitaire a créées. On obtiendrait ainsi que le chef d'un atelier d'art industriel fût, dans son métier, plus compétent que les artistes et ouvriers employés par lui, et qu'il fût en mesure de gagner sa vie chez les autres, si des circonstances imprévues l'y obligeaient. Il en est ainsi en Angleterre et en Allemagne.

L'enseignement du dessin dans les écoles primaires et les lycées ne donnera pas de résultats sérieux; il développera fort peu le goût public, mais seulement un petit talent d'amateur chez quelques élèves, moins absorbés que d'autres par l'étude de connaissances plus essentielles et d'une nature bien différente.

La grande école d'art décoratif qu'il convient de fonder à Paris serait aux petites écoles spéciales de Limoges, Roubaix, etc.,

ce que le collège de Kensington est aux établissements provinciaux de la Grande-Bretagne. Une décentralisation complète serait préférable; mais il faut tenir compte des idées particulières à notre temps, qui ne la permettraient pas. L'institution d'État soutiendrait et fortifierait les écoles spéciales, entretenues par les corporations de métiers, à l'imitation de la chambre syndicale de la bijouterie.

Peut-être conviendrait-il d'étudier l'importante question soulevée par ces écoles spéciales, si rares en France et qui donnent, actuellement, des résultats insignifiants. Toutes les chambres syndicales représentant des industries d'art devraient fonder des écoles de dessin, pourvues d'un petit musée et d'une bibliothèque. Plusieurs chambres sont assez riches pour créer ces institutions vivifiantes avec leurs seules ressources; à celles qui sont pauvres l'État accorderait une subvention, comme il fournirait à toutes des encouragements sous la forme qui servirait utilement les intérêts de chacune d'elles. Particulièrement en ce cas, les dons de moulages et de reproductions diverses de chefs-d'œuvre anciens offriraient un caractère d'opportunité incontestable. Des professeurs et des conférenciers enseigneraient le dessin, l'esthétique et l'histoire aux jeunes apprentis et aux ouvriers. Ce moyen d'instruction de nos artisans et de relèvement du goût est probablement le meilleur de tous ceux qui peuvent être proposés; il atteindrait la perfection, si l'initiative des chambres syndicales était assez énergique, assez puissante pour permettre d'écarter l'intervention de l'Etat. Mais il faut tenir compte des résistances qui se produiraient et de l'indifférence des corporations, contre laquelle viendrait se briser la bonne volonté de certaines individualités, si courageuses qu'elles puissent être. Une pareille combinaison ne saurait rencontrer le succès aujourd'hui; il est réservé à l'avenir de la faire triompher. En ce moment, nous devons nous contenter du grand établissement national et d'intérêt public qui est à constituer sur les bases du Musée de Kensington.

En résumé, il faut à l'art décoratif un Louvre et une école supérieure, établis dans des conditions de grandeur et de puissance

financière susceptibles d'assurer son avenir. La France ne possède aujourd'hui que des institutions embryonnaires mal conçues et insuffisamment subventionnées, quand celle de Kensington, à Londres, dispose de 1,200,000 ou 1,500,000 francs par an, et qu'on a pu lui attribuer, en une seule fois, 6 millions[1]. L'exemple est bon à suivre.

Il est évident que le génie créateur et l'originalité de conception ne seront pas infusés au peuple français par le moyen que nous proposons et qui a été déjà préconisé par d'autres; les lois, les décrets et les crédits annuels n'y sauraient suffire; mais il est impossible de douter de l'amélioration considérable du goût public et de l'heureuse influence sur nos industries qui résulteraient de la fondation d'un vaste Conservatoire des arts décoratifs, organisé avec méthode et richement doté, qui manque à la France seule. De la contemplation habituelle des chefs-d'œuvre des temps passés ne sortirait-il pas, quelque jour, ce style nouveau, toujours réclamé à chaque Exposition universelle et jamais entrevu? Nous penchons vers l'affirmative. D'ailleurs, notre devoir est d'utiliser l'expérience que les tentatives, couronnées de succès, des nations étrangères nous ont permis d'acquérir, et de profiter des exemples qui nous ont été donnés par elles. Ne nous endormons pas dans une sécurité trompeuse et prenons garde de nous laisser vaincre d'une manière décisive sur le terrain où nous sommes peut-être encore les maîtres, mais non plus les maîtres incontestés.

[1] Voir, pour les chiffres cités et ceux qui intéressent les écoles françaises de dessin, l'*Introduction aux Rapports du jury international* de M. Jules Simon, au chapitre intitulé «l'École».

Ed. Didron.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

Considérations générales sur l'art décoratif et le luxe contemporain.. 1

SECTION I.

L'ARCHITECTURE ET SA DÉCORATION FIXE.

Chapitre I. Architecture 15
Chapitre II. Sculpture 37
Chapitre III. Peinture 66
Chapitre IV. La décoration théâtrale 115
Chapitre V. Le papier peint et les stores 131

SECTION II.

LE MOBILIER ET SES ACCESSOIRES.

Chapitre I. Tapisserie et tapis 141
Chapitre II. Tissus d'ameublement, châles, broderies et dentelles.... 169
Chapitre III. Meubles et céramique 195

Conclusion 219

93-B9391